


THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

LA

# Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la



## SCHOLA CANTORUM

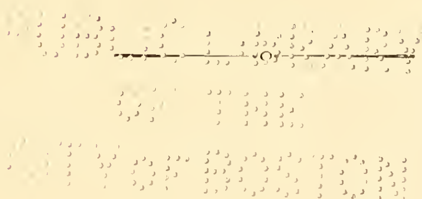
Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



DIX-HUITIÈME ANNÉE

1912



PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

# La

# Tribune de Saint-Gervais

LA

# Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

# SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes





DIX-HUITIÈME ANNÉE

1912



PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

Dec. 30-1913
1 v. Cont

# TABLE ALPHABÉTIQUE

**N. B.** — La lettre : S., à la suite, indique que l'article a paru dans notre supplément, les *Tablettes de la Schola* ; les lettres : (c. r.) signifient : compte rendu bibliographique.



# TABLE ANALYTIQUE

**Chant grégorien et liturgique**



**Chant populaire.**



**Musique polyphonique, musicologie.**

**Esthétique et méthodes.**



**Mouvement musical.**



**Variétés et fantaisies.**



**Pièces notées.**



N. B. — Les encartages mensuels, faisant déjà partie des diverses collections du *Bureau d'Édition*, ne sont pas compris dans cette table.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

Dix-huitième Année | N° 1 | Janvier 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**

*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



## Les " Propres diocésains " des Églises de France

Les deux *Motu proprio* de Sa Sainteté, sur la musique sacrée en général et le chant liturgique en particulier, ainsi que les décrets de la S. C. des Rites et autres actes pontificaux qui les ont accompagnés, ramènent l'attention sur la contexture musicale — et littéraire — des nombreux offices et messes propres de nos Eglises [1]. Ils prescrivent en effet aux Évêques la correction musicale de leurs « propres diocésains ».

L'autorité apostolique, en promulguant la restauration des mélodies propres de l'Église Romaine, suivies dans presque tout l'univers catholique, a tracé aussi, suivant en cela la tradition ecclésiastique, les sages règles qui devaient faire profiter les Eglises particulières de cette même restauration.

Or, si les chants romains sont aussi vénérables par leur origine et leur antiquité, qu'admirables par leur caractère artistique, il n'en est point ainsi, à de très rares exceptions près, de nos chants diocésains.

1. Je ne parle pas ici du côté historique et traditionnel, qui aurait besoin d'une revision sérieuse, quant au calendrier et aux leçons des saints les plus anciens.

Le culte des saints fêtés dans telle ou telle Eglise est souvent plus que millénaire ; mais la forme extérieure de ce culte, après s'être maintenue intacte pendant des siècles, a subi, depuis deux cents ans, les plus regrettables vicissitudes.

Il est tels diocèses que je pourrais citer, où les offices propres ont *changé* jusqu'à *quatre fois* d'ordonnance depuis la fin du xvii[e] siècle : la dernière modification remonte à vingt ou trente ans parfois ! C'est dire que paroles et musique ont changé aussi souvent, et trop souvent cette dernière s'est transformée au gré des éditeurs, tout en revêtant les mêmes paroles !

Il ne faudrait pas croire que ceci fût une exception : c'est trop souvent la règle...

Le premier rang parmi ces chants appartient incontestablement aux messes ou aux offices dont les chants sont extraits des antiphonaires les plus anciens. Qui le croirait cependant ? Là encore on a, en notre temps, éprouvé le besoin de changer. Ainsi la messe propre de saint Maurice (22 septembre) et de ses compagnons ne se compose que d'extraits du graduel romain ; cependant les mêmes textes figurent en certains propres avec des mélodies fabriquées de toutes pièces par des chantres ignorants !

Quelquefois, les mélodies nouvelles ont un joli caractère ou un certain intérêt ; mais, je le demande encore, pourquoi les avoir mises à la place des anciennes ? Il y a ainsi une antienne *in evangelio* de l'office de saint Denys, qu'on retrouve à la fois dans le rit ambrosien et dans les parties gallicanes de nos plus anciennes liturgies, avec sa mélodie propre et originale : elle est donc aussi vénérable que peuvent l'être les mélodies romaines. Eh bien, dans un propre moderne, où se retrouve la majeure partie du texte de cette antienne, on a composé sur lui un nouveau chant.

Il est même des offices très anciens dont le texte a, par hasard, été conservé presque entièrement dans divers diocèses : je citerai celui de saint Nicolas, célébré encore en Lorraine, celui de la translation de saint Benoît et quelques rares autres ; on les a traités comme des textes nouveaux, en changeant toutes les mélodies sans exception ! Or, il suffit d'ouvrir un antiphonaire manuscrit du xi[e] siècle aussi bien qu'un imprimé du xvii[e] pour constater que leurs mélodies anciennes, d'ailleurs fort belles et expressives, ont été religieusement gardées pendant plus de six cents ans ; on les a donc, sans raison, rejetées en notre temps pour les remplacer ici par un air, là par un autre.

On juge par là, quand les restes d'anciens offices ont été si maltraités quant à la musique, ce que peuvent représenter les offices modernes, qui sont l'immense majorité.

Le fonds de ces offices modernes a très souvent été emprunté à ceux qui furent composés à Paris, de 1680 environ à 1740, lorsque cette vénérable Eglise rejeta ses plus anciens usages pour satisfaire les amateurs de nouveautés. Le chant de ces nouveaux offices parisiens fut cependant aussi soigné qu'il pouvait l'être à cette époque. Le pre-

mier qui s'en occupa fut Chastelain, chanoine de Notre-Dame ; il eut pour successeur le célèbre abbé Lebeuf, chanoine d'Auxerre. Tous deux étaient hommes de goût, très versés dans les sciences ecclésiastiques et dans les recherches historiques, et possédant bien la musique. Un certain nombre de textes furent par eux fort correctement adaptés à des mélodies grégoriennes ; d'autres intégralement composés ; quelques-unes de leurs mélodies subsistent çà et là dans les propres actuels.

Mais déjà ces nouveaux offices couraient au-devant de la décadence. Dans un diocèse, par exemple, on emprunta pour un saint prêtre tout ou partie du nouveau « commun des prêtres » parisien ; dans un autre, autre chose. En empruntant le texte, on conserva parfois les mélodies, souvent on les modifia, plus souvent on en fit d'autres. A ces origines, que je suis obligé d'énumérer ici trop succinctement, joignez les modifications et les transformations opérées depuis ce temps, et vous aurez l'idée du manque d'unité et des défauts musicaux qui règnent dans l'ensemble de ces propres diocésains.

Dans ce désordre général, la plus favorisée de nos Eglises — si j'en excepte celle de Grenoble[1] — peut à peine se vanter d'une tradition (?) de trois quarts de siècle dans ses offices propres actuels.

Et encore, sur quel plan furent établis ces propres tout modernes ? Chacun l'a été indépendamment des autres, suivant le goût et la science de chaque Commission diocésaine. Il en est qui furent rédigés, pour le texte, avec beaucoup de jugement, tel celui de Nantes, auquel participa spécialement le dernier Cardinal Archevêque de Paris, Mgr Richard, alors vicaire général de cette église ; pour d'autres, on prit purement et simplement les offices existants, en les modifiant plus ou moins ; plusieurs de ces offices modifiés ne remontaient qu'à la Restauration !

Cependant, quand le retour à la liturgie romaine se fit en France, Dom Guéranger, le principal instigateur du mouvement, en avait posé les bases ; pour lui, il s'agissait moins de prendre la liturgie actuelle que de restaurer les offices traditionnels dans leur état ancien. Malheureusement, la pensée de ce grand liturgiste ne fut pas partout comprise, et le but outrepassé.

Nos offices propres sont donc, pour la presque unanimité, rien moins que traditionnels : ils sont, vis-à-vis les uns des autres, dans un état surprenant d'*inorganisation*. Tel saint jouit en divers endroits d'offices divers ; tel office, modifié ou non, sert à plusieurs saints ; la même antienne, la même hymne, le même graduel, sont chantés sans cause sur autant de mélodies que de diocèses. Les saints anciens comme les modernes sont logés sur ce point à la même enseigne : saint Vincent martyr, sainte Geneviève ou saint Nicolas, saint Remi, saint Martin, aussi bien que saint Louis, saint Vincent de Paul ou saint Jean-Baptiste de la Salle ; de même encore les offices de fêtes de la sainte Vierge spé-

1. Matériellement, ce propre est récent : dans son essence, il est le plus ancien de tous, puisqu'il reproduit justement les anciens offices ailleurs abandonnés. Il a été restitué, il y a quelques années, par M. Grospellier, consulteur de la Commission grégorienne.

ciales à la France, ceux du Sacré-Cœur, de l'après-midi de Pâques, etc.

On comprendrait à la rigueur cette diversité s'il s'agissait de fêtes en possession d'une liturgie si populaire, d'une tradition si lointaine, qu'on ne puisse rien y changer sans scandale. Mais le peu qu'on a dit plus haut montre qu'avec autant d'évolutions ces offices n'ont en réalité rien de stable.

Une autre cause de défectuosité réside assez fréquemment dans les paroles. Alors que les compositeurs des offices primitifs étaient à la fois versés dans l'Écriture sainte, le chant et la liturgie, les rédacteurs des offices modernes n'ont point tenu compte du chant.

Tel texte de graduel, par exemple, est assez long pour en faire deux ou trois ; comment voulez-vous que le musicien lui donne la forme musicale de ce genre de chant ? Si nous étions encore au moyen âge, on pourrait se tirer de la difficulté en subdivisant le texte, car la liturgie ancienne admettait les graduels à plusieurs versets. Voici encore un exemple : en diverses messes propres, pour de saints évêques, on a choisi pour verset d'*alleluia* le texte : *Talis enim decebat pontifex esse sanctus*, *impollutus*, *segregatus*, etc. Outre que ce texte n'a absolument rien de lyrique, rien qui éveille en nous l'idée de jubilation qui s'attache à l'*alleluia*, je défie bien n'importe quel musicien de lui donner une forme musicale satisfaisante dans le genre de composition convenable à ces sortes de versets.

Ou bien encore, deux offertoires ne diffèrent entre eux que par quelques mots au début ou à la fin, alors qu'il s'agit du même extrait de l'Écriture, mais dans lequel on a, par mégarde, copié plus haut ici, plus bas là, le texte à chanter.

Je ne nie pas que ces défauts se retrouvent même en certains offices romains modernes, mais à un degré infiniment moindre que dans nos propres ; et les liturgistes romains ont mis précisément à l'ordre du jour la correction de semblables anomalies. Au moins pour la dernière il est bien facile d'y remédier, en transcrivant correctement le texte dont les mélodies sont à reviser.

Cette négligence à l'égard des paroles a atteint aussi des compositions en vers, et ordinairement de la façon la plus malheureuse. La prose *Sponsa Christi* (ou *Haec dies cunctis dicata*), d'ailleurs assez heureusement composée, a un vers entièrement faux :

Accinunt dúlci mélo,

alors que la bonne rythmique demanderait cette facile correction :

Dúlci mélo cóncinunt.

On comprend bien qu'ici je ne puis entrer dans le détail même des paroles de ces proses modernes. Question de genre et de style à part, sans parler d'une bonne quantité de vers abominablement rythmés, et des fautes d'accentuation, on y trouve parfois des négligences malheureuses, recopiées religieusement par les générations. Exemples :

*Vneite gentes* (ou *cuncti*), *currite*, est une prose en l'honneur du Sacré-Cœur, formée d'en certain nombre de strophes d'hymnes diverses juxtaposées en façon de séquence ; au lieu de : *Hic casta sperant* LILIA *quibus nitescunt virgines*, on trouve en certains exemplaires : *Hic casta sperant* OSCULA *quibus*, etc. ; je ne vois pas bien comment des *oscula* peuvent *nitescere virgines !* Et dans la prose *Ergone caelestium*, chantée en quelques églises pour la Dédicace, que de mots employés à tort et à travers ! Ainsi, pour parler des voûtes et du sanctuaire, on emploie *fornices* et *maenia* ! ou encore cette... naïveté : *Hic piis sermonibus resonant* SUBSELLIA ; ce n'est faire un compliment ni aux fidèles ni au clergé, sans parler du sens grotesque. Mais que dire de VICTIMIS *deprecantes* PINGUIBUS, « t'apaisant par de *grasses victimes* », pour désigner l'Eucharistie !!! De la négligence au ridicule, du ridicule au scandale [1].

Et lorsque, à la négligence de transcription des textes, pis encore, à leurs prétendues corrections, s'ajoute l'anarchie musicale, on arrive à de beaux résultats. C'est le cas de cette autre prose, *Jerusalem et Sion filiae*, prose parisienne du XIIe siècle, très répandue, pour la Dédicace [2]. Vers le XVIIIe siècle, on supprima un certain nombre de strophes dans le but de l'alléger en lui donnant un sens janséniste [3] : cette suppression se fit assez intelligemment, et la mélodie des strophes survivantes demeura intacte ; mais depuis ! En dehors de la mélodie originale en *sol* (7e et 8e ton) contenue encore en divers livres, on peut en signaler une autre en *ré mineur*, à 3 temps, une autre encore, en *fa*, à 3 temps aussi, une seconde en *fa*, toujours à 3 temps, et peut-être d'autres. Les bénédictins eux-mêmes n'ont pas osé, dans leurs *Variae preces*, donner la mélodie originale, et ont accommodé à la grégorienne l'une des mélodies modernes qui s'y prêtaient ; et encore les éditions Desclée y ont-elles ajouté une *mora ultimae vocis* au milieu de chaque vers. Quel chaos !

Sans doute, dans le cours du XIXe siècle, il faut citer que M. l'abbé Tesson, rédacteur de l'édition rémo-cambrésienne, tint à unifier, au point de vue de la mélodie, les propres qui lui furent confiés, lorsque les textes étaient les mêmes. Depuis la restauration du chant par Dom Pothier, le savant religieux et divers bénédictins ont également retouché plusieurs propres avec beaucoup de goût. Mais qu'est-ce que cela, en présence de la presque unanimité des diocèses ?

Or, les chants des propres diocésains sont au bout de leur impression : la loi canonique demande qu'avant une réimpression ils soient soumis,

1. Cf. *La prose de saint Taurin*, par M. l'abbé Dabin.

2. On en retrouvera texte et musique dans le supplément au *Recueil des proses d'Adam le Breton*, par le R. P. Dom Prévost.

3. Entre autres la transformation de cette belle strophe, dont les mots soulignés ici effarouchaient les jansénistes :

> Coetus felix, *dulce convivium*
> *Lapsis ubi datur solatium*,
> Desperatis offertur spatium
> Respirandi.

par le soin des évêques, à une revision semblable à celle que le Souverain Pontife fait accomplir pour le chant romain par la Commission qu'il a nommée : ces chants, revisés sur les originaux anciens, devront être soumis à ladite Commission près la S. C. des Rites, au même titre que les textes.

En fait, dans la plupart des cas, les reviseurs se heurteront à des impossibilités matérielles, ce qui sera purement et simplement remettre la correction des textes et le choix des mélodies à la S. C. des Rites et à la Commission Grégorienne ; mais celle-ci sera-t-elle en possession d'une documentation suffisante pour adopter judicieusement les mélodies destinées aux Eglises particulières ?

Et pendant ce temps, les vieux livres diocésains, manuscrits ou imprimés, conservés dans les bibliothèques, garderont dans l'oubli les vénérables offices et les belles mélodies ordonnées par nos pères et suivies durant tant de siècles.

*
* *

Peut-on préconiser un remède à ces dangers ?

Il me semble qu'il en est un : la réorganisation générale des offices particuliers aux Eglises de France, réorganisation qu'appellent admirablement les circonstances actuelles.

Voici comme exemple une nation voisine, avec ses colonies, l'Espagne : elle possède un *propre général* (sans préjudice de rares fêtes locales), contenant l'office unique célébré pour une fête dans toute la nation ou l'une de ses principales parties. Là où l'office est célébré solennellement, on le dit et on le chante intégralement ; ailleurs, s'il est d'un degré plus simple, on n'en dit que ce qu'en comporte ce rit. Ainsi, on n'est pas exposé, en parcourant quatre diocèses, à trouver quatre offices différents de la même fête, offices ailleurs célébrés pour une autre solennité.

Or, la France fut, pendant de longs siècles, la patrie des beaux offices particuliers, dont le texte et le chant étaient l'objet de tous les soins, et qui étaient suivis partout où l'on célébrait la même fête. Pourquoi ne pas les rééditer, en appliquant à l'ensemble des propres français l'organisation espagnole ?

Tout ne pourrait qu'y gagner : la pratique de la piété, par l'unité de prières et de chants, en un temps où les communications si faciles et les transformations sociales mêlent incessamment prêtres et fidèles de tous diocèses; la science et l'art religieux, puisque chaque chose étant à son rang, chaque office réellement traditionnel à sa vraie place, les accents les plus nobles consacrés à chaque fête seraient remis en honneur, et les œuvres des liturgistes illustres des temps passés reconnues à nouveau et comme enchâssées dans la parure plus moderne qui les ferait valoir.

Amédée Gastoué.





# Nouvelles Musicales

PARIS. — Au moment de tirer ce numéro, nous apprenons la récente nomination de notre confrère et ancien collaborateur, M. André Pirro, en qualité de chargé de cours suppléant d'histoire de la musique, à la Faculté des Lettres de Paris (Sorbonne), pour l'année 1911-1912.

Son cours, qui portera sur le XVIIe siècle et les précurseurs de J.-S. Bach, a lieu le jeudi, à 4 h. 3/4, amphithéâtre Descartes. Toutes nos cordiales félicitations.

*La fête de sainte Cécile à Saint-Eustache.* — La solennité traditionnelle qui attire annuellement à Saint-Eustache une foule considérable, et qui maintenant, grâce à M. l'abbé Lassier, curé de la paroisse, est désormais consacrée à la *vraie* musique religieuse, a été, cette année, l'occasion d'une belle audition dont Liszt faisait tous les frais. Voici d'ailleurs le programme de cette belle cérémonie :

*Audition intégrale de l'œuvre d'orgue de Liszt*, par M. Joseph Bonnet, organiste du grand orgue de Saint-Eustache et de la Société des Concerts du Conservatoire. Œuvres liturgiques et fragments du *Christus* de Liszt, avec le concours de la Maîtrise de Saint-Eustache, des chanteuses de Sainte-Cécile et des chœurs de la Société G.-F. Hændel. 1. *Fantaisie* sur un thème de J.-S. Bach, *Weinen*, *Klagen* : grand orgue ; — 2. *Les Béatitudes* (extrait de la IIe partie du *Christus*). Baryton solo, chœurs et orgue. Baryton solo : M. G. Mary, des Concerts Colonne ; — 3. *Fantaisie et Fugue* sur B. A. C. H. : grand orgue ; — 4. *Pater noster* (extrait du *Christus*) : chœur et orgue ; — 5. Allocution par Mgr Bolo, protonotaire apostolique ; — 6. Choral *Nun danket alle Gott* : grand orgue et chœur. — Salut solennel : *O salutaris* ; *Ave Maria* ; *Dominus conservet* ; *Tantum ergo*. — 7. *Grande Fantaisie et Fugue en* ut *mineur* : grand orgue. Les chœurs sous la direction de M. Félix Raugel, maître de chapelle de Saint-Eustache, chef d'orchestre de la Société G.-F. Hændel. A l'orgue du chœur : M. A. de Vallombrosa, organiste du grand orgue de Saint-Leu.

= A l'église Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, d'où partit, il y a vingt ans déjà, en même temps qu'à Saint-Gervais, le beau mouvement de rénovation de la musique sacrée, avec M. l'abbé Perruchot et M. de Boisjolin, le maître de chapelle actuel, vieil ami de la *Schola*, M. Van Lysbeth, a célébré d'une manière intéressante la fête de sainte Cécile, patronne de la Société chorale paroissiale *la Caecilia des Blancs-Manteaux*. A la messe, avec le propre grégorien de la fête, messe solennelle de Mettenleiter pour 4 voix mixtes ; après l'offertoire, *Andante* de Bach, pour instruments à cordes ; à la fin, *Cantate à sainte Cécile* de M. de La Tombelle. Félicitations sincères.

= La semaine liturgique dont nous parlions en notre dernier numéro s'est heureusement déroulée, avec une très nombreuse assistance, chez les Dames Servantes du Saint-Sacrement, rue Cortambert.

Les conférences et les leçons de chant furent données par M. l'abbé Méfray, l'excellent maître de chapelle des Sables-d'Olonne. Elles commencèrent le lundi 27 novembre, à 5 heures, conférence à la chapelle ; salut grégorien pendant lequel on chanta le *Veni Creator*. Mardi 28, mercredi 29 et jeudi 30, à 4 heures, conférence

à la crypte, suivie de la leçon de chant et du salut à la chapelle. Vendredi 1er décembre, à 9 heures, grand'messe à la chapelle ; à 4 heures, chant des vêpres à la chapelle, conférence, salut de clôture.

Les conférences annoncées (elles ne purent malheureusement être entièrement données) portaient sur les sujets suivants, développés de la plus intéressante façon par M. l'abbé Méfray, qui joignait ainsi la meilleure des théories à une pratique entraînée et entraînante : lundi soir : *le Chant liturgique et la piété chrétienne* ; mardi : *le Chant grégorien, son rôle, ses caractères* ; mercredi : *la Grand'Messe* ; jeudi : *les Vêpres* ; vendredi : *Jésus-Christ au Saint-Sacrement, louange parfaite de son Père.*

Le résultat pratique est que désormais un fort groupement, bien organisé, de *deux à trois cents personnes*, appartenant à la meilleure société, jusqu'ici témoins muets de l'office divin, fait sa partie dans le chant liturgique, en alternant avec les religieuses psaumes, hymnes et versets.

Blois. — Trop tard pour avoir pu en parler suffisamment dans le dernier numéro, nous avons eu connaissance de la nouvelle fondation qui, à Blois, grâce au zèle de M. l'abbé Bruneau, maître de chapelle, va réunir les fidèles qui voudraient se consacrer à l'œuvre de la musique d'église. C'est un fruit direct, nous écrit notre distingué correspondant, du Congrès parisien du mois de juin dernier. Jusqu'ici, on n'a encore pu s'occuper que de réunir des dames et des jeunes filles ; le tour des hommes viendra ensuite. Voici quelques extraits des statuts :

I. *But.* — 1° Faire connaître et aimer la véritable musique d'église et le plain-chant.

2° Rendre service à MM. les curés de la ville : ou bien collectivement, à l'occasion de solennités auxquelles serait convié le groupe entier (en principe à une cérémonie, chaque année, dans chacune des paroisses) ; ou bien individuellement, par les services auxquels on deviendra plus à même de se prêter, en faveur des catéchismes, patronages, etc...

II. *Fonctionnement.* — 1° Il y aura normalement, au cercle catholique, deux répétitions par mois, de novembre à juillet.

2° Les exécutions seront exclusivement à voix égales, et le répertoire ne comportera que des œuvres en conformité avec le *Motu proprio* de S. S. Pie X, du 23 novembre 1903.

S. G. Mgr l'Évêque de Blois, qui d'ailleurs avait exprimé son désir de voir semblable fondation se créer dans sa ville épiscopale, a bien voulu publiquement approuver « le projet ci-dessus, auquel nous souhaitons un plein succès, et nous bénissons les personnes qui lui apporteront leur concours pour chanter de grand cœur les louanges de Dieu ».

Perpignan. — A l'occasion d'une *journée eucharistique* présidée par Mgr l'Évêque, la *Schola* du grand séminaire du Sacré-Cœur a exécuté un beau programme · la messe en grégorien de *Sainte Hildegarde* et, au salut, *O sacrum* de M. de La Tombelle, *Inviolata* de M. le Dr Wagner, *Tantum ergo* de Mgr Perosi.

Ces pièces sérieuses ont été merveilleusement exécutées et de nombreux auditeurs n'ont pu s'empêcher de manifester leur satisfaction. La musique polyphonique fait de grands progrès dans le diocèse.





# Les auteurs présumés du « Salve Regina »

(*Suite.*)

---

Le *Salve* cartusien possède encore une variante : au lieu de *vita dulcedo*, on lit : *vitae dulcedo* [1]. Cette forme est à rapprocher du texte d'Alcuin cité un peu plus haut, lequel — soit dit en passant — servirait aisément de commentaire au *Salve*. Elle existait aussi dans le Bréviaire de la Congrégation de Saint-Maur (1787) qui, sans doute, l'avait empruntée elle-même au Bréviaire de Cluni. C'est en effet le texte que l'on peut lire dans l'édition de 1626, et il est conforme à celui des plus anciens manuscrits, tels que les codices déjà cités du British Museum et de la Bibliothèque royale de Munich. On ne peut donc suivre le sentiment de M. O. Arce, pour qui la variante *vitae dulcedo* apparaît seulement pour la première fois dans un cantique d'Alfonso Alvarez de Villasandino [? 1340-? 1428], *trovador* galicien :

« Virgen digna de alabança
En ty es mi esperança
Santa, *o clemens o pya*,
*O dulcis vyrgo Maria*
Tu me guarda noche et dya
De mal et de tribulança.
« Graçiosa *vitae dulcedo*.. », etc.

Puis, se basant sur le style musical et la forme littéraire du *Salve*, l'érudit professeur établit un parallèle entre les mots *gementes et flentes* et les exclamations finales de l'antienne. « Il y a, observe-t-il, différence de style musical entre les trois invocations et le reste de l'antienne, tout comme de style poétique entre le rythme et la simili-cadence entièrement primitive et rude des mots *gementes et flentes*, d'une part, avec, de l'autre, les élégants et harmonieux distiques de la fin. »

1. On rencontre souvent dans les pièces liturgiques se rapportant à la Vierge des expressions dans lesquelles *vitae* joue le même rôle grammatical qu'ici : *via vitae*, *causa viae*, etc. Il faut noter toutefois que la presque totalité des manuscrits connus donne : *vita* et non *vite*. Cette dernière forme, cependant, est plus ancienne et ne peut être attribuée aux jansénistes, comme l'a cru le P. Berthe. (*Vie de saint Alphonse de Liguori*, I, p. 415.)

Je n'ai pas besoin de faire remarquer tout ce qu'une telle appréciation renferme de subjectif ; c'est pourquoi, tout en écartant avec l'auteur la fabuleuse tradition de Spire, l'on ne peut affirmer que ce fameux texte est postérieur au reste de l'antienne, et que ces vers « à rime léonine ont été ajoutés à l'original du *Salve*, non précisément par saint Bernard, mais en son temps ».

Bien plus, cette opposition *littéraire* fût-elle réelle, prouverait simplement que l'auteur lui-même l'a recherchée afin d'exprimer mieux sa pensée. Enfin, *la date à laquelle apparaît dans la littérature la rime léonine* (!) est ici de peu d'importance, puisque, déjà au xe siècle, nous la rencontrons dans les livres liturgiques. L'Office de saint Benoît, par exemple, nous offre la charmante antienne que voici :

Nutrici in auxilium
Grande fecit miraculum
Primum in partes divisum
Reiunxit capisterium [1].

Nous retrouverons pareille disposition dans le *Salve*, au moins dans les cas suivants :

*Gementes*
*Et flentes* [2]

et :

*O clemens, o pia,*
*O dulcis Maria.*

car, en tenant compte des rimes intérieures, l'on peut encore ajouter :

*Ad te clamamus...*
*Ad te suspiramus.*

Quant à l'argument musical, il n'est pas sérieux : nous avons pu voir, en parcourant l'histoire des origines du *Salve*, la parfaite unité de ce chant que M. Wagner appelle fort justement une « œuvre de maître ».

Je ne pense pas que M. Arce se soit laissé arrêter par le contour extérieur de la mélodie et par une disposition d'intervalles qui, en apparence seulement, semble différente. Dans ce cas, les lignes suivantes du maître Vincent d'Indy répondraient amplement à l'objection :

« Nous avons démontré que les douze sons de notre système musical pouvaient appartenir à la même tonalité. La présence dans une mélodie de l'un ou l'autre d'entre eux, qu'il soit ou non pourvu d'altération accidentelle, n'est donc ni nécessaire ni suffisante pour qu'il y ait *modulation* : car la modulation se révèle par un changement dans la *fonction* d'un son, et non par l'apparition de sons nouveaux.

1. Cf. *Paléographie musicale*, B-I. Antiphonaire d'Hartker, p. 129. Déjà au vie siècle, on rencontre la rime léonine. Cf. Dom H. Leclercq, *Chants populaires liturgiques*, dans le *Dictionnaire de liturgie et d'arch. chrétienne*, xxiv, 330 et ss.

2. Le 18302 additionnal du British Museum donne : *dolentes, iementes.* J'ignore d'après quelles sources M. Perdrizet présente la forme *in hac valle lacrymarum* comme faisant partie du texte ancien. (*Op. cit.*, p. 13, n. 3.)

« Beaucoup de chants grégoriens *modulaient*, bien qu'exclusivement limités, en principe, aux sept sons de la gamme diatonique. Le verset « *O clemens, o pia*... » de l'antienne *Salve Regina*, par exemple, a pour tonique *la*, tandis que le reste de cette pièce a pour tonique *ré* [1]. »

Remarquons qu'après cette modulation franchement exprimée, mais cependant *momentanée*, la mélodie revient à son point de départ et conclut sur la finale du mode. Il y a donc bien *unité* tonale. Dans la version du IVe ton, nous avions également « modulation accidentelle, en état d'oscillation [2] ».

Mais cette unité existe-t-elle au même degré dans le texte littéraire ?

A l'examen, l'on constate bien vite la présence de rimes et d'assonances ; mais comment les expliquer ? Avons-nous affaire à une composition de forme libre, ou, au contraire, asservie à un rythme régulier ?

L'hypothèse de M. Godet serait ici très séduisante. En s'en tenant strictement à la première partie de l'antienne, on aurait, en effet, une série complète de huit vers se terminant chacun par assonance ou par rime proprement dite :

« Salve, Regina misericordie,
Vite dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus,
Exsules filii Heve.
« Ad te suspiramus,
Gementes
Et flentes
In hac lacrimarum valle. »

Mais la suite du texte pourrait donner lieu à semblables divisions, — moins régulières, il est vrai ; et, de cette façon, le distique si bien mis en évidence par M. Arce servirait de conclusion à la pièce tout entière :

« Eia ergo advocata nostra,
Illos tuos
Misericordes oculos
Ad nos converte.
« Et Ihesum benedictum
Fructum ventris tui
Nobis post hoc exsilium
Ostende.
« O clemens, o pia,
O dulcis Maria. »

Assurément, dira-t-on, ce système est ingénieux ; mais ne serait-il point préférable de considérer ce texte comme simplement composé de clausules d'inégale longueur assonancées en *e* :

1. *Cours de Composition musicale*, IIe livre, Ire partie, p. 246.
2. *Ibid.*, p. 247. On ne saurait trop insister sur cette théorie de la modulation, magistralement exposée dans les deux premiers livres de cet ouvrage ; il y a là, — même pour des accompagnateurs de chant grégorien, mon Dieu, oui ! — beaucoup à lire, et encore plus à méditer.

| | |
|---|---|
| I. . . . . . . . . . . . . . . . . | misericordie |
| II. . . . . . . . . . . . . . . . . | Salve |
| III. . . . . . . . . . . . . . . . | Heve |
| IV. . . . . . . . . . . . . . . . . | valle |
| V. . . . . . . . . . . . . . . . . | converte |
| VI. . . . . . . . . . . . . . . . . | ostende |

Mis au courant de la question, M. l'abbé Misset, avec une amabilité dont je ne saurais trop le remercier, veut bien me répondre en partant précisément de cette dernière constatation. « Les rimes intérieures, — car il y a des rimes, — sont-elles des rimes de hasard, ou d'agrément, ou d'utilité pour marquer une brisure ?... je n'en sais rien. » C'est pourquoi, ajoute-t-il, il partagerait volontiers les idées émises dans les deux sens, ce qui, très agréablement, revient à dire que le problème ainsi posé est loin d'être résolu [1].

Et, même au seul point de vue musical, ces rimes intérieures ne laissent pas d'avoir une certaine importance, faite, ce nous semble, autant d'utilité que d'agrément. Mais, tout en gardant ces judicieuses distinctions, on ne peut méconnaître que la première de ces divisions nous offre aussi la plus agréable des proportions. On peut s'en rendre compte en analysant la mélodie du *Salve* selon les principes posés par Mgr Foucault, après avoir au préalable établi un texte critique basé sur l'ensemble des meilleurs manuscrits. Le résultat est extrêmement suggestif et la proportion entre les deux parties, les trois invocations comprises, est incontestablement des plus curieuses. Il s'agit évidemment d'un résultat d'ensemble. Nous n'avons pas, en effet, la prétention d'affirmer que le *Salve* soit un chant métrique comme l'antienne *Nutrici in auxilium* ou encore le *Non vos relinquam orphanos* de la Pentecôte ; aussi l'assimilation porte-t-elle beaucoup plus sur le *nombre* ou *poids rythmique* que sur la *forme* proprement dite : il y a similitude et non point identification.

Après ces quelques remarques, nous ne croyons pas devoir pousser plus avant l'analyse musicale du *Salve Regina :* d'abord, parce qu'elle a été très bien réalisée par M. Wagner ; ensuite, parce que nous l'avons esquissée nous-même à propos de notre étude sur le *Salve Regina dans l'Ordre de Cîteaux*. De même, il n'est pas indispensable de donner ici une version critique d'après l'ensemble des manuscrits dépouillés en vue de ce travail, l'édition vaticane nous présentant sur ce point un excellent texte, lequel d'ailleurs se rapproche de celui que

1. Cette division en sept clausules (la finale comprise) est aussi donnée par l'abbé Chevalier. Cf. *Poésie liturgique*, Desclée, 1894, p. 22. Voici celle de Dom Schubiger. Elle est assez régulière ; aussi indiquons-nous à chaque vers ou membre le nombre des syllabes : *Salve*, etc. (11) ; Vite dulcedo, etc. (11) ; Ad te clamamus exsules filii Eve (13) ; Ad te suspiramus, gementes et flentes (12) in hac lacrimarum valle (8). Eia ergo advocata nostra illos tuos (15) misericordes oculos ad nos converte (13). Et Jesum benedictum fructum ventris tui (14) nobis post hoc exilium benignum ostende (14). O clemens, o pia (6), o dulcis Maria (6).

publiait il y a quelques années M. A. Gastoué, dans ses *Principaux Chants liturgiques*[1].

En revanche, il est intéressant de suivre l'évolution des formules mélodiques de notre antienne : la comparaison sera facile en établissant sur une double portée deux des plus anciens textes actuellement connus. Nous les empruntons au 1535, fonds latin, de la Bibliothèque Nationale de Paris et au 772 de la Bibliothèque impériale de Vienne (Autriche). L'un de ces codices appartient aux premières années du XIIIe siècle ; une note de l'abbé Lebeuf, placée en tête du manuscrit, indique que cet antiphonaire provient de l'Église de Sens[2].

Dans le second[3], dont il a déjà été fait mention, le *Salve Regina* a été ajouté au dernier folio, peut-être (?) sur la fin du XIIe siècle ; cependant il paraît plus sûr de le dater comme le précédent. La même main doit avoir écrit texte et neumes, bien que ceux-ci soient comme entassés par endroits les uns sur les autres, par suite de la disposition du texte relativement très serré et rempli d'abréviations. Au verso, on lit encore le *Salve*, bien disposé, cette fois, en vue d'un contexte musical ; mais ce dernier fait défaut. Les neumes sont en notation san-gallienne. La version de Sens se fait surtout remarquer par sa simplicité et son tour aisé, ce qui ne l'empêche en aucune façon d'être très élégante. Personnellement, c'est à ce texte mélodique que nous nous arrêterions. Afin d'être complet, nous donnons en note les variantes qui nous ont semblé les plus frappantes.

S — Sal- ue Re- gi- na mi-se-ri-cor-di- e. Vi-ta dul- ce- do et spes nostra.

V — Sal- ue Re- gi- na mi-se-ri-cor-di- e. Vi-ta dul- ce- do et spes nostra,

S — sal- ue. Ad te cla- mamus ex- su- les fi- li- i E-ue Ad te sus- pi- ra- mus

V — sa- lue. Ad te clama- mus ex-su- les fi- li- i E-ue. Ad te sus- pi- ra- mus

1. Poussielgue, 1903. *Édit. grégorienne*, p. 142 ; *Notation musicale*, 145-6.

2. B. N., nouv. acquis. 1535, fol. 98 ; antienne pour l'Assomption, la dix-neuvième des *alie antiphone* qui suivent le *Quae est ista* du *Benedictus*. Cf. sur l'écriture de ce manuscrit, *Rassegna gregoriana*, 1908, col. 307 ; la notation est distribuée sur une portée de quatre lignes.

3. Codex 772 de Vienne, fol. 88r. Le manuscrit contient le *Liber Pastoralis* de saint Grégoire, en écriture du XIe siècle.

S ge- men- tes et flen- tes in hac la- cri- ma- rum ual- le. * Eya er- go ad- uo-

V ge- men- tes et flen- tes in hac la- cri- ma- rum ual- le. Ei- a er- go ad- uo-

S ca- ta nostra * il- los tu- os mi- se- ri- cor- des o- cu- los ad nos con- uer- te. *

V ca- ta nostra il- los tu- os mi- se- ri- cor- des o- cu- los ad nos con- uer- te.

S Et Ihe- * sum be- ne- di- ctum fructum uentris tu- i no- bis post hoc ex- si-

V Et Ie- sum be- ne- di- ctum fructum uentris tu- i no- bis post hoc e- xi-

S li- um osten- de. * O cle- mens, O pi- a, O dul- * cis Ma- ri- a.

V li- um osten- de. O cle- mens, O pi- a, O dul- cis Ma- ri- a.

S Al- le- lu- i- a. *

(Cistercien).

V Al- le- lu- ia.

* Cette table n'offre pas l'ensemble complet des variantes du *Salve*; elle comprend seulement la généralité des différences mélodiques. Pour la commodité de la lecture, nous ne conservons que la seule clef d'*ut*. On remarquera qu'Hartker ne donne qu'en partie la leçon cistercienne (*Salve*, gementes et flentes) et qu'il est le seul à donner le même dessin mélodique sur le premier mot; Vienne, en effet, possède une formule plus développée. Toutes ces variantes dites *cisterciennes* existaient-elles antérieurement à la réforme de Guy de Cherlieu ? nous ne saurions le dire ; la chose toutefois paraît peu probable, sauf peut-être pour ce début du texte dont nous parlions à l'instant.

L'*alleluia* accompagnant le *Salve* se rencontre moins souvent que le psaume pour lequel on a la *différence* suivante, que nous indiquerons avec ses variantes :

E u o u a e. A e. E u o u a e. E u o u a e.

Nous nous permettons de renvoyer pour le texte cistercien à notre étude sur ce sujet ; de même, nous ne signalons que dans une stricte mesure les trois mss. cités par M. P. Wagner, au travail duquel il faudra se reporter.

Abréviations. S = Sens ; V = Vienne ; C = Cistercien ; CT = Cartusien ; D = Dominicain ; G = texte de M. Gastoué ; H = Hartker ; W = textes de M. Wagner (xiii[e], xv[e] siècle), et d'autres en grand nombre.

H, C. D. C T. et al. H. et al. W. G. et al. B. N. 12584 et al. D C T C T, B. N. 3719, Lyon et al.
Sal- ve mise-ri-cor- di- e sal- ve. Cla-mamus... *id.*, *id.*, *id.* exsu-les

W, H. C. et al. D. et m. al. W, H. C. et m. al. C T Lyon B. N. 12584 G. D. et
Suspi-ra- mus., *id.* gementes et flen- tes la- cri- ma- rum val- le. Advo-

m. al. Cf. C. H C T., Lyon D, et al. G, W, et al. B. N. 3719 H. et m. al.
ca- ta nostra tu- os *id.* mi- se- ri- cor- des cor- des o- cu- los

D. et al. 3719., 12584, et m. al. H C, 3719, 12584, et al. m. C T. 3719 Lyon H
ad nos converte... *id.* etc. Et Ie- sum fructum ventris ventris *id.* no- bis

3719, C, 12584, G 3719, W H G. et al. C T, D et al. W (xv[e] s.) ter.
post hoc exsili- um os- tende. O cle- mens, *id...* O Ma-ri- a.

H C T G. et al.. H. et al.
O- dul- cis Ma- ri- a *id.*

Et maintenant, il nous faut rechercher l'interprétation de la « sublime » cantilène, car, comme le dit excellemment M. Émile Mâle, « la tradition écrite n'est pas tout dans l'art du moyen âge ; il faut tenir le plus grand compte de ce qu'on peut appeler la tradition artistique » [1]. Or, celle-ci est intimement liée aux explications symboliques, non seulement en architecture, mais aussi en poésie et en musique, envisagées surtout au point de vue religieux. L'on sait avec quelle maîtrise M. d'Indy a mis la chose en relief dans son *Cours de Composition* [2]. Ce symbolisme, qui tient par plus d'un point à la théologie, se trouve ainsi avoir une véritable histoire qu'il nous sera nécessaire d'examiner. Pour le moment, nous devons constater avec Huysmans la présence dans le *Salve Regina* du principe trinitaire :

« A l'écouter, à la lire avec recueillement, cette magnifique exoration paraissait se décomposer en son ensemble, représenter trois états différents d'âme,

1. *L'art religieux du XIII[e] siècle, en France* (1902), p. 305.
2. *Premier livre* (1902), pp. 65-82.

signifier la triple phase de l'humanité, pendant sa jeunesse, sa maturité et son déclin ; elle était, en un mot, l'*essentiel* résumé de la prière à tous les âges.

« C'était d'abord le cantique d'exultation, le salut joyeux de l'être encore petit, balbutiant des caresses respectueuses, choyant avec des mots de douceur, avec des cajoleries d'enfant qui cherche à amadouer sa mère ; c'était le « Salve Regina, Mater misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. » Puis cette âme, si candide, si simplement heureuse, avait grandi et connaissant déjà les défaites volontaires de la pensée, les déchets répétés des fautes, elle joignait les mains et demandait, en sanglotant, une aide. Elle n'adorait plus en souriant, mais en pleurant ; c'était le « Ad te clamamus exsules filii Hevae ; ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle ». Enfin la vieillesse était venue ; l'âme gisait, tourmentée par le souvenir des avis négligés, par le regret des grâces perdues ; et, devenue plus craintive, plus faible, elle s'épouvantait devant sa délivrance, devant la destruction de sa prison charnelle qu'elle sentait proche ; et alors elle songeait à l'éternelle inanition de ceux que le Juge damne et elle implorait, à genoux, l'Avocate de la terre, la Consule du ciel ; c'était le « Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exsilium ostende. »

« Et à cette essence de prière que prépara Pierre de Compostelle ou Hermann Contract, saint Bernard, dans un accès d'hyperdulie, ajoutait les trois invocations de la fin : « O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria », scellait l'inimitable prose comme avec un triple sceau, par ces trois cris d'amour qui ramenaient l'hymne à l'adoration câline de son début.

« Cela devient inouï, se dit Durtal, lorsque les Trappistes chantèrent ces doux et pressants appels ; les neumes se prolongeaient sur les O qui passaient par toutes les couleurs de l'âme, par tout le registre des sons ; et ces interjections résumaient encore, dans cette série de notes qui les enrobait, le recensement de l'âme humaine que récapitulait déjà le corps entier de l'hymne.

« Et brusquement, sur le mot Maria, sur le cri glorieux du nom, le chant tomba, les cierges s'éteignirent, les moines s'affaissèrent sur leurs genoux ; un silence de mort plana sur la chapelle. Et, lentement les cloches tintèrent, et l'Angelus effeuilla, sous les voûtes, les pétales espacés de ses sons blancs [1]. »

Ai-je besoin de faire remarquer tout ce qu'il y a de profondément réel dans la description de « cette œuvre au texte si court et au chant si long » ? Aussi partage-t-on facilement l'émotion de Bossuet entendant la douce mélodie à la Grande-Trappe [2], tout comme celle de Dom Jacques Boyer, collaborateur du *Gallia*, et qui ne pouvait contenir son émotion, en quittant l'abbaye de Sept-Fonts, émerveillé qu'il était par la ferveur des cent vingt « pieux solitaires » qui s'y trouvaient réunis [3].

On a pu voir, par l'analyse de la mélodie, comment celle-ci souligne admirablement la pensée, la suivant pas à pas, pour ainsi dire, et la commentant discrètement par la répétition de « ces formes mélodiques presque conventionnelles » dont parle si heureusement M. d'Indy [4].

C'est à cette parfaite unité qu'est certainement dû le succès dont a joui le *Salve* au cours des âges. Aussi, Albert « de Albo lapide » pou-

1. *En Route* (12ᵉ éd., 1895), p. 247-249.
2. Dom Serrant, O. S. B., *l'Abbé de Rancé et Bossuet* (Paris, 1903. Téqui, éd.), p. 193.
3. *Op. cit.*, p. 107 (11 août 1711).
4. *Op. cit.*, p. 71.

vait-il écrire, vers 1472, que « toute l'Église avait adopté ce chant. Rome, la Curie, le peuple, tous les Ordres religieux approuvés le connaissaient ; on pouvait l'entendre dans tous les monastères et collégiales, dans toutes les métropoles, dans chaque diocèse, enfin dans chaque église particulière : ce qui, ajoute-t-il, est à la fois louange et honneur pour la suave mélodie » [1].

Chose remarquable, à peine le *Salve* fut-il connu, qu'aussitôt il prit place dans la liturgie sous les deux formes principales d'antienne « ad canticum » et de chant processionnal. Laquelle des deux est la plus ancienne ? Jusqu'à plus ample information, nous croyons que la première de ces manifestations est la plus antique, à moins d'admettre l'emploi simultané de l'une et l'autre, ce qui n'est pas invraisemblable. Le décret de Pierre le Vénérable prescrivant le *Salve* dans certaines processions pour le seul monastère de Cluni ne doit pas nous faire oublier la réflexion de l'auteur des *trois sermons,* non plus que la présence de ce chant dans les plus anciens antiphonaires cisterciens, pour les quatre fêtes de la Vierge alors en usage, avec la désignation très précise d'antienne « *ad Canticum* » [2]. Et, comme nous l'avons déjà remarqué, ces antiphonaires, qui sont de la fin du XII^e^ siècle, peuvent être à bon droit regardés comme donnant sur ce point la tradition cistercienne primitive. D'autre part, après avoir rappelé que vers l'an 1280, le pape Nicolas III avait rendu obligatoires pour les églises de Rome le Missel et le Bréviaire franciscains suivis à la *Curie*, M. Gastoué ajoute : « Les autres églises, petit à petit, prennent les mêmes habitudes. Mais, comme dans la plupart des lieux, le nombre et la forme des antiennes dites communes, à la Vierge, n'est pas encore fixé, on se borne à ajouter le *Salve* dans les bréviaires et les antiphonaires, après les autres antiennes, qu'on donnait alors à la suite de la fête de l'Assomption pour la partie d'été, ou de la Purification pour celle d'hiver. C'est à cette place que nous le trouvons dans les livres de la fin du XIII^e siècle pour les provinces de Rouen, de Reims, de Sens, etc... [Paris, Bibl. Nat. lat. 15182 ; S. Gen. 2.635, 2.732 ; Ars. 595, etc. ; dans ce dernier livre, de Châlons-sur-Marne, il est en supplément, f° 445] [3] ».

Ces réflexions sont fort justes ; l'auteur ne m'en voudra pourtant point si j'introduis dans la question un faible tempérament en ce qui regarde la période antérieure à 1280. Je n'ignore pas que l'*Alma* et l'*Ave Regina* se trouvent aussi pour la fête de l'Assomption dans le 1535 de Sens. Toutefois, le décret de Cluni s'appliquant *surtout* à cette même solennité, l'usage de Cîteaux, le 18.302 du British Museum, qui donne le *Salve* comme antienne de tierce à l'office du 15 août, enfin sa présence

1. Schubiger, *loc. cit.*
2. A *Magnificat* pour les premières vêpres de la Purification et de l'Annonciation, ainsi qu'aux secondes de la Nativité, et au *Benedictus* de l'Assomption. On sait que l'antiphonaire d'Hauterive, antérieur à 1203 (conservé à Mount-Melleray, près de Cappoquin, Irlande) donne le *Salve* comme *mémoire*, durant l'octave de cette dernière fête.
3. *Loc. cit.*, p. 85.

*exclusive* à cette place dans nombre d'antiphonaires, tout cela porte à croire que le *Salve Regina* était surtout employé pour la fête de l'Assomption[1]. Une preuve plus indirecte se tire de la présence des autres antiennes à la Vierge, à des places très variables dans les livres de chœur. C'est ainsi que dans le 12.044 de la Bibliothèque Nationale, on trouve l'*Alma* à sexte et l'*Ave Regina* à none [f° 177, ms. du XII^e s., sur lignes], toujours pour l'Assomption, alors que dans le 160 de Worcester [XIII^e s., f° 245 v] il n'est question que de l'*Ave Regina* ; le codex XII du Chapitre d'Aix-la-Chapelle donne au contraire l'*Ave* pour la fête de la Nativité, de même qu'au XIV^e siècle un antiphonaire de Gloucester offrira l'*Alma* comme antienne de *Magnificat* aux vêpres de Noël[2]. Par contre, dans les débuts du XIII^e siècle, nous avons le 390-391 de Saint-Gall ; l'*Alma Redemptoris* devient l'antienne de *Benedictus* et le *Salve* (*avec tropes*) sert à *Magnificat,* aux secondes vêpres de l'Annonciation [*Hartker*, p. 10]. L'office de la Circoncision, en usage au Puy à la même époque, employait aussi ces trois antiennes, et le *Salve Regina* était réservé à l'heure de sexte. Dans cette même église, ainsi qu'à Cîteaux, on chantait encore cette mélodie après prime ; mais, nous l'avons vu, c'était une coutume extraliturgique. Certains antiphonaires sont encore plus dans le vague : tels le 3.719 de la Bibliothèque Nationale (XII^e s.) et le 12.584 du même fonds. Le premier de ces codices donne le *Salve* comme antienne de *Magnificat* à un office *de Beata* ; le second qui, comme le 12.044, vient de Saint-Maur-des-Fossés, porte simplement : *In honore beate Marie* [interpol. du XIII^e s., fol. 357 v.]. Le Bréviaire signalé par Trombelli a notre antienne aux secondes vêpres solennelles de l'Assomption (XIV^e s.), ainsi que les livres rouennais, au témoignage de l'abbé Colette[3].

Mais, ce qui prouve que, dès l'origine, le *Salve* occupait dans la liturgie une place semblable ou analogue à celle qui lui était autrefois assignée dans les livres cisterciens, c'est le statut porté entre 1252 et 1260 par le bienheureux Hugues, archevêque de Nicosie, et inséré par lui dans les constitutions des chanoines réguliers qu'il venait d'établir dans la métropole de l'île de Chypre. L'ancien chanoine de Reims et doyen de Rouen (1247) s'exprime ainsi : « Genua flectimus... quando *ad vesperas* incipitur *Salve Regina* et *Ave Regina caelorum.* » Il est très vraisemblable de croire que ce prélat ne fit qu'ordonner ce qu'il avait vu pratiquer lui-même pendant son séjour en France[4]. Dans un autre ordre d'idées, il faut citer comme se rapportant plus à l'office que la coutume des Cisterciens et des Dominicains, l'usage introduit par un concile tenu à Vienne en Autriche, l'an 1570 :

1. Citons encore : Trinity College (Cambridge), 1227, f° 59, ms. de Durham, XII^e siècle ; et, le 1139, f° 120, de la B. N. de Paris (fin du XII^e siècle, origine : Saint-Martial de Limoges).
2. Oxford, Iesus College, E. 10, f° 30r.
3. *Histoire du Bréviaire de Rouen*, pp. 119 et 142.
4. Cf. ap. Bourassé, *op. cit.*, t. IV, col. 314. Trombelli (X^e dissertation) cite ces constitutions d'après un codex de son monastère de Saint-Sauveur, à Bologne (ch. III, p. I).

« Insuper adjicimus et consulimus, quod propter inadvertentias, quas circa horas canonicas faciunt, post vesperas quâlibet die dicant antiphonam *Salve Regina* [1]. » Déjà auparavant, nous trouvons dans un codex du xv[e] siècle [Vatican 10.102, feuillet adhérent au f° 173] : « Forma absolutionis, Pater noster, Ave Maria, Credo in Deum, *Salve Regina misericordie* », formule qui revient au même que la précédente.

Quant aux Chartreux, s'ils récitaient ou chantaient le *Salve* après vêpres, c'était plutôt par un motif de dévotion que pour réparer les négligences de l'Office. Dom le Couteulx estime très justement, à notre avis, que cette pieuse coutume remonte aux premiers fondateurs de l'Ordre Cartusien [2]. Voici comment un *Ordo* des Chartreux nous renseigne à ce sujet : après chaque *Heure de Beata* l'on doit dire : « Anime omnium et *Salve Regina*, et tribus tantum orationibus : scilicet *famulorum*, *Ecclesiae*, et *Innefabilem*, nisi simus soli (!) : tunc enim pro cuiusque devotione licebit addere alias [3]. »

Un *Cérémonial des moniales chartreuses* [4] précise davantage : le *Salve* et les trois oraisons qui suivent se disent à *genoux* ; au mot *misericordiae* de même qu'au verset, toutes doivent se prosterner sur les « articles », *petere veniam* [5]. Mais, ajoute le premier *Ordo*, si l'on dit

1. Hartzheim, *Concilia germanica*, t. VII, p. 261-262. Voici ce qu'on lit, à propos de fautes d'inadvertance dans la *Vita fratris Rogerii* [franciscain, † 1287 ?] : « Quadam vice, cum verbum otiosum protulissem, injunxit enim mihi [S. Franciscus] quod pro *quolibet verbo otioso*, statim dicerem et flexis genibus, *Miserere mei Deus*, psalmum totum, et *Credo in Deum* et *Pater noster*, et *Salve Regina*, et *Ave Maria*. » Le rapprochement entre cette rude pénitence et les décrets cités est assez curieux. Cf. *Catal. Codd. Hagiographic. Bibl. Reg. Bruxell.* — Latini membranei, I, 1886, Bruxelles, p. 351, n° 5 : extraits du Cod. 2864-71, f[os] 80[r]-94[r]. Voir un exemple analogue à propos du roi Charles de Hongrie (1339) dans Thomassin, *Traité de l'Office divin*, Ligugé, 1894, p. 305.

2. *Annales O. Cart.*, Montreuil, 1888, t. IV, p. 73-74. L'auteur fit profession en 1661. Il constate que des bréviaires de son Ordre, du xiii[e] siècle, donnent le *Salve Regina*. Pour lui, la coutume de le chanter ainsi date de la fondation même, comme il conste des *Consuetudines* de Guigues (ch. ii, n° 1). Nous lisons : « Sabbato primae Adventus dominicae coherenti, commemorationem de Sancta Maria usque ad Primam post Octabas Epiphaniæ diem impermittimus. » Il s'agit des laudes et des vêpres, commente Le Couteulx, qui poursuit ainsi : « C'est ce que l'on voit dans les anciens statuts [I, ch. ii, n° 3] ; mais, quelles étaient ces *commemorationes* ? le texte ne le dit pas. Il est vraisemblable, cependant, qu'il est question du *Tota pulchra es* à laudes et du *Salve* à vêpres ; car, les statuts postérieurs ont toujours désigné les commémoraisons de cette sorte par les *mêmes termes*, soit dans les *suppléments aux Coutumes* de Guigues, soit dans les autres collections; et même, dans les *chartes* capitulaires qui contiennent d'innombrables changements et additions de bien moindre importance concernant l'Office divin, on ne trouve *aucune* mention de l'institution de cette prière. Notre conjecture paraît donc très fondée. »

3. *Ordinarium Cartusiense*, Lugduni. Claude Cagne, éd. M.DC.XLI, ch. xiii, n. 19, p. 76.

4. Lyon, Josserand, 1867, p. 137 : *De Beata* ; les Carmélites, dit-on, récitent aussi le *Salve* après chaque Heure.

5. A rapprocher des coutumes cisterciennes qui, pour les *satisfactions*, sont identiques. Cet usage paraît en effet, chez les moines blancs, être tombé en désuétude avec le temps. Comme je le remarquais, le *Rituel* de 1689 n'en fait pas mention. Je puis ajouter qu'il en est de même dans le Caerimoniale *sive prima pars* Ritualis *congr. B. M. Fuliensis* [Burdigalensis] *ord. cisterc.* Parisiis. M.DC.XXXVII. Et pourtant, l'office de complies y est longuement décrit. Chez les Dominicains, on

*sans intervalle* plusieurs *petites Heures*, le *Salve* n'est joint qu'à la dernière, qu'il s'agisse de l'office de Notre-Dame *ou de celui du jour*. Toutefois, il y a une exception : aux vêpres, l'on doit *toujours* chanter le *Salve*, quand bien même l'office canonial se poursuivrait sans aucun intervalle [1].

Dans les autres églises, on chantait le *Salve Regina* pendant ou en dehors des vêpres. Le *Kirchenlexicon* de Herder affirme que dans le sud de l'Allemagne cette pieuse coutume a lieu tous les soirs ; ce qui confirme les paroles de George Colvener [† 1649] : « Dans presque toutes les églises du monde chrétien, surtout dans les places fortes et les municipes, l'on a coutume, vers les cinq heures du soir, de chanter, en sus des Heures canoniales, — et cela pendant toute l'année, avec chant solennel, chœurs et orgues, — ce que l'on appelle en langue allemande les *Laudes de Beata Maria* et en français le SALVE, du nom de cette antienne qui, ou toujours, ou du moins la plus grande partie de l'année, est chantée à cet office. Dans la Flandre et le Brabant, cette *fonction* est si solennelle qu'il y a plus de fidèles à ces *laudes* qu'à vêpres [2]. » Ces lignes étaient écrites en 1638. Mais déjà auparavant Luther avait crié contre de tels usages ; nous le verrons plus loin. Luigi Giucciardini prouve bien, de son côté, que la pieuse coutume existait de son temps à Anvers, où la troisième confrérie chantait tous les soirs le *Salve* « avec musique » et orgues [3].

Ces offices extra-liturgiques ont évidemment un lien très étroit avec les nombreuses fondations qui eurent pour objet le chant du *Salve*. Le nom même de « Salve » qui leur fut appliqué servit aussi à désigner les offices de dévotion qui ne comportaient point nécessairement l'emploi de ce chant. Le P. Thurston pense que l'on en peut suivre les traces jusque dans la première moitié du XIII[e] siècle. Quelque trois cents ans plus tard, on terminait ces cérémonies par une exposition du « Saint-Sacrement ». Il est intéressant de constater que notre expression populaire de « Salut » a pour origine première le *Salve Regina*,

s'inclinait aux mots *Salve* et *Maria*, et la procession ne commençait qu'après *misericordiae*. Dom de Vert (*op. cit.*, I, 249) remarque que, depuis plusieurs siècles, le peuple entend *debout* le chant du *Salve* (comme à Cîteaux), et signale comme une inconséquence (I, 187) la bizarre coutume que l'on avait autrefois de se signer à *benedictum* : « Il est clair que ce terme n'emportant icy ni priere ni demande, ne peut par conséquent produire qu'une bénédiction de pur geste et d'accompagnement. » — Le même auteur, qui rappelle la coutume des Chartreux, la donne comme « autrefois » suivie à Cluni. (Il s'agit des prostrations, II, 80.)

1. *Loc. cit.*, p. 77, n. 20. Les Chartreux ont encore la modulation primitive aux mots *gementes et flentes*. Avant la Révolution de 1789, il y avait dans la *Tour de l'Horloge*, à la Grande-Chartreuse, un carillon « qui, à toutes les heures, chantait le *Salve Regina* ». Cf. *La Grande-Chartreuse par un Chartreux*, Lyon, A. Côte, éd., 1896, p. 296.

2. *Kalendarium S. V. Mariae novissimum...*, etc., Douai, 1638, in-8°. Reproduit dans Bourassé, *op. cit.*, III, col. 631, ch. III.

3. *Descrizione de tutti i Paesi-Bassi, altrimente Germania inferiore*, Anvers, 1567, fol. Cf. trad. française de Belleforest, Paris, 1612, fol., p. 81 ; Voir aussi : *Études historiques* dans la *Revue du Clergé français*, t. XXIX (1902), p. 272. M. G. H. Worth me signale le même usage dans certaines églises d'Angleterre.

évolution des plus logiques, et nettement marquée par les PP. de Buck et Thurston [1].

Le *Salve Regina*, disions-nous, fut aussi, dès l'origine, employé comme chant de procession. Nous avons à ce propos cité le décret de Pierre le Vénérable (1135) prescrivant cette antienne *spécialement* pour le jour de l'Assomption. Ces processions visées par le statut clunisien avaient lieu plus de cinquante fois par an, et lorsque la fête du jour où elles se faisaient était de douze leçons, on les répétait à *vêpres* et à *laudes* [2]. Le *Salve* était donc chanté deux fois au cours de la même journée. La pensée du législateur était nette, précise ; cependant, elle fut loin d'être toujours suivie. Ouvrons le PROCESSIONALE MONASTICON *ad usum ordinis Cluniacensis*, publié à Toul en 1632. Au folio 113 commence l'*Ordo* du processionnal, *secundum usum Ecclesiae Cluniacensis*. L'exemplaire que nous décrivons est particulièrement intéressant ; les rubriques y sont par endroits supprimées d'un trait de plume, et le volume vient bien de Cluni.

L'*Alma* est indiqué « *in nativitate Domini* » (f° 118) ainsi que pour la *Purification* (f° 140), avec l'indication « si necesse fuerit ». A Pâques, à la Saint-Marc, antienne *Regina caeli*. Au folio 133 on lit : « DE ROGATIONIBUS. Quarto, quod tertia die itur ad Parochiam B. V., in cuius ingressu cantatur : *Salve Regina* » ; de même, pour la fête de saint Sébastien (f° 139) : « in ecclesia B. V. aña *Salve Regina* ». Dans les deux cas, l'on a rayé la mention du *Salve* auquel se trouvent substitués le *Regina caeli* et l'*Alma*. Par contre, le *Salve Regina* est employé pour les fêtes de la Dédicace et de la Toussaint (f° 147). Quant à l'*Assomption*, elle fait l'objet d'un cérémonial très détaillé, sans aucune mention de notre antienne. Ainsi donc, il est facile de voir dans cette arbitraire disposition de l'*Ordo* une concession fâcheuse des Clunistes aux nouveautés introduites dans l'office. Les quatre antiennes *Alma*, *Ave Regina*, *Regina caeli*, *Salve Regina* étaient en effet toutes récentes dans les bréviaires, du moins quant à la place qu'elles y occupent encore aujourd'hui [3]. Ce déplorable abandon des coutumes monastiques, qui depuis lors n'a fait que s'accentuer, est encore plus manifeste dans la méchante édition de 1734. Toute trace de notation antique est disparue de même que les rubriques précédentes [4]. Signalons en passant les mélodies données par ces deux Processionnaux ; on les retrouve aussi dans d'autres livres choraux.

La mélodie de l'édition de 1632 est un compromis entre le « cantus

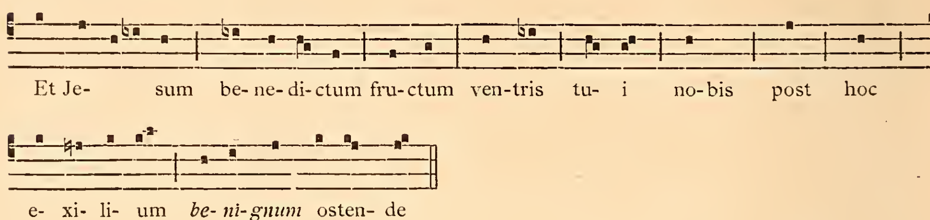
1. Cf. *Revue du Cl. français*, *loc. cit.*, IV : *Le Salut*, pp. 269-272 ; Dom F. Lohier : *Ce que l'on doit et peut chanter aux Saluts*, dans la *Revue du Chant grégorien*, nov.-déc. 1910, p. 53.

2. *Consuetudines* du moine Bernard, pars I[a], cap. LXX, publiées seulement dans le *Vetus disciplina monastica* de Dom Marquart Hergott, Paris (sans nom d'auteur), 1726, in-4°.

3. Voir plus loin.

4. E typis Petri Simon, Ordinis cluniacensis Typographus, via vulgo de la Harpe, 1734. L'exemplaire est timbré aux armes du cardinal-abbé commendataire, Henry-Oswald de la Tour d'Auvergne, primat des Gaules. Ce dernier gouverna Cluni de 1715 à 1747. Son neveu, Dominique de la Rochefoucauld, archevêque de Rouen, termine la série des abbés de l'illustre monastère (1757 † 1800).

brevior » du XVII[e] siècle publié par M. Gastoué [1] et le texte du *Ritual carmelitano* (primitive observance) publié à Solesmes en 1900. Comme ce chant est un *abrégé* (!) du *Salve* écrit en premier mode, nous ne faisons que l'indiquer. Le mot *benignum* ne s'y trouve pas ; mais on le lit dans l'exemplaire de 1734. Ce dernier nous offre un pot-pourri des plus vulgaires, tenant de la mélodie primitive, du chant de l'Oratoire, semble-t-il, et de bien d'autres choses encore. Qu'on en juge d'après l'extrait suivant :




Nombreuses sont les Églises qui possédaient le *Salve* dans leurs Processionnaux. Aussi Lebeuf peut-il écrire :

« Je puis marquer une anecdote qui fera plaisir à Messieurs les Cisterciens. C'est que notre église cathédrale passant dans l'église de Notre-Dame de Celles, à une demi-lieue d'Auxerre, à son retour du village de Saint-Georges, le mercredi des rogations, y a toujours chanté pour antienne de la station, non pas *Regina caeli* affecté communément au temps paschal où tombent les rogations, mais *Salve Regina*, conformément à son processionnal imprimé en 1536, et autres antérieurs, par la raison que lorsqu'on commençât (*sic*) à s'arrêter en ce lieu, dans le temps que les religieuses cisterciennes y furent établies vers le commencement du XIII[e] siècle, on eut l'attention de s'y servir du chant le mieux venu dans l'Ordre, et usité par les religieuses... J'ai été pendant plus de vingt ans témoin du fait [2]. »

(*La fin au prochain numéro.*) D. J**.

1. *Op. cit.* Il est curieux de constater jusque dans ce chant déformé la persistance de la version antique pour les mots *gementes et flentes*. La formule, il est vrai, est à la quinte supérieure.
2. *Mercure de France*, *loc. cit.*, p. 1928.





# Chronique des Concerts

Avant de parler des concerts de rentrée, je dois signaler la très intéressante séance donnée en fin de saison, avant les vacances, par Mme Jumel, la distinguée professeur de plain-chant à la *Schola Cantorum*. Un programme grégorien où nous remarquons la *Kyrie* de Sainte Hildegarde, l'admirable offertoire *Vir erat in terra Hus*, le *Laetabundus*, la *Prose de l'âne*, a été exécuté sans défaillance par un groupe de jeunes filles devant un public charmé et surpris. J'ai noté la même impression de « révélation » subie par les auditeurs, en entendant les exemples musicaux de chant grégorien et du moyen âge français, donnés encore avec une perfection remarquable par Mme Jumel et ses jeunes filles aux conférences que fait M. Henri Expert au cours Sauvrezis. Les religieuses de la rue Cortambert viennent d'avoir une « grande semaine » grégorienne couronnée d'un succès complet. A quand les vrais concerts spirituels, composés de musique religieuse ? On objectera que cet art a son cadre naturel dans les cérémonies de l'Église, et qu'il est dès lors bien inutile de s'en occuper « au dehors », comme on aurait dit au moyen âge. D'accord ; mais en dehors même de l'intérêt que peut présenter la diffusion d'un art admirable, dont la beauté est trop souvent méconnue des chantres préposés à son exécution, il existe une quantité immense de chants qui ne font plus partie de l'office et que l'on est condamné à ne plus entendre. Certains de ces chants, comme la *Prose de l'âne*, sont absolument délicieux : pourquoi ne pas les faire connaître au public ? A un point de vue strictement musical, ne serait-il pas utile de reposer quelquefois nos nerfs surtendus par une polyphonie excessive, d'apprendre à goûter la splendeur d'une pure ligne mélodique, de nous habituer aux subtiles différences expressives des divers modes ? A quand la « première audition » d'une des merveilleuses proses d'Adam de Saint-Victor à nos grands concerts ? Je crains bien qu'avec Monteverde, Carissimi, Schütz et bien d'autres, ce grand art ne franchisse de longtemps les étroites limites d'un cercle d'initiés.

Comme rentrée, nous avons eu au Concert Lamoureux une série imposante d'œuvres de Berlioz et de Liszt, panachées de Saint-Saëns, Strauss, Beethoven. Que pourrai-je en dire ? M. Chevillard a toujours la même autorité, son orchestre est toujours aussi excellent, son quatuor d'archets aussi cohérent, ses exécutions aussi parfaites. Parlons donc de quelques nouveautés. D'abord la Quatrième Symphonie de Guy-Ropartz dont les différentes parties se jouent sans interruption. Écrite avec une habileté technique indiscutable, cette œuvre m'a paru un peu sévère comme tenue générale ; je dois ajouter qu'elle est parfois complexe d'écriture. Une seconde audition modifierait très probablement ce premier sentiment : comment analyser dans le détail et juger avec certitude en une demi-heure une œuvre qui a coûté des mois de travail à son auteur ? De Rimsky-Korsakoff, voici *le Tsar Saltan*, conte de fées amusant et illustration haute en couleurs d'événements magiques, d'évocations de cités enchantées ; rien ne manque à l'appel, pas même l'écureuil qui change les noix en pierres précieuses, ni la princesse métamorphosée en cygne. On peut imaginer la verve de la musique d'après un sujet pareil : depuis la petite fanfare d'appel qui ouvre les diverses parties de l'œuvre jusqu'au *presto* final, tout est lumière, vie,

mouvement, avec une originalité très particulière, très « russe » et fort savoureuse. Mentionnons en passant la Symphonie de Franck, toujours plus belle depuis la première fois où j'eus le bonheur de l'entendre, à ces mêmes Concerts Lamoureux, voici quelque quinze ans, et l'exécution superbe de *Wallenstein*, le magnifique triptyque de V. d'Indy, trop rarement joué, toujours héroïque et éclatant, avec ses mille incidents amusants, comme la goguenardise des bassons avant la prédication.

Les Concerts Sechiari ont donné la Symphonie de Chausson. Pourquoi cette œuvre, en dépit de quelques critiques qu'on peut lui adresser, est-elle si rarement jouée ? Elle est bourrée de « musique » ; c'est une de ces sources où les jeunes ont puisé sans rien dire ; — mais, au fait, ne voilà-t-il pas l'explication du silence si jalousement gardé autour de l'auteur du *Soir de fête* et de *la Chanson perpétuelle* ? Il n'est pas toujours facile, même avec le truc des réminiscences involontaires et des ressemblances fortuites, d'expliquer certaines analogies entre des œuvres de compositeurs fort différents. Aussi, quand l'auteur du modèle est mort, il est expédient d'user des difficultés que les éditeurs apportent à l'exécution de ses œuvres pour les « étouffer » soigneusement. Après, on verra. Ainsi c'est avec stupeur qu'on découvre aujourd'hui un Liszt inconnu, très différent du cymbaliste enragé des rhapsodies, et qui ressemble terriblement par l'écriture, les idées, les harmonies, à tels et tels de nos jeunes. Simple coïncidence sûrement.

Puisque je viens de prononcer le nom du pianiste-abbé, je citerai la séance organisée à Saint-Eustache pour la fête de sainte Cécile par MM. Bonnet et Raugel. A l'orgue, toutes les grandes œuvres : Fantaisie sur *Weinen, Klagen,* Fantaisie et fugue sur *B. A. C. H.*, grande Fantaisie et fugue en *ut* mineur. M. Raugel dirigea *les Béatitudes* — où la voix de M. Mary fit merveille — et le *Pater noster* extraits du *Christus*, puis une série de pièces composées vers la fin de la vie de Liszt, à l'usage de l'office divin. Parmi celles-ci, mentionnons un admirable *Ave Maria*, et un tonitruant *Tu es Petrus*, acclamation tumultueuse de la chrétienté tout entière, implorant Dieu pour son Pasteur suprême.

Mme Jane Arger a donné une séance modèle de musique du XVIIIe siècle, avec les instruments du temps : clavecin, viole de gambe, etc. Ses collaborateurs étaient Mlles Delcourt, dans des pièces de Rameau et Couperin ; M. Duttenhofer, dans une sonate de Gaviniès ; M. de Bruyn, dans une exquise *Suite* de Marais ; et M. Lafleurance, pour la flûte. Ces grands artistes (je dis : grands, parce qu'ils ne craignent pas sottement de s'abaisser en exécutant une de ces parties dites d'accompagnement (!!!) que méprisent les virtuoses) ont prêté le concours le plus intelligent à Mme Arger, dont la science vocale impeccable a vaincu toutes les difficultés de l'exécution et de l'interprétation des Cantates de Clérambault, Rameau, Gervais, Montéclair, etc. L'ensemble formait un programme exquis de variété, de verve, de primesaut, de gaîté. Ah ! que nous voilà loin de tous les métronomes qui exécutent cette musique à temps égaux et *religioso*, — parce que c'est de la musique ancienne !

De musique ancienne aussi le programme du premier concert de la Schola : *Judas Machabée* de Haendel et le *Magnificat* de Bach. C'est avec plaisir qu'on a réentendu l'oratorio du *Sassone*, dirigé autrefois par Bordes ici même ; les noms des interprètes : Mmes Philip, Reichel, Gravollet ; MM. Mary, Gébelin, Plamondon, sous la direction de V. d'Indy, suffisent à apprendre quelle fut la valeur de l'exécution. Dans le *Magnificat*, Mme Philip et M. Plamondon donnèrent de leur duo une interprétation qui fut une révélation, même pour de vieux habitués de ce chef-d'œuvre.

Le trio Hefti a dédié une série de séances à des œuvres de « jeunes ». Je n'ai pu assister qu'à la première, consacrée au trio de L. Thirion — dont une importante Symphonie a été jouée aux concerts Colonne — et aux œuvres de M. Le Boucher. La sonate pour piano et violon de ce dernier m'a paru exprimer tout un drame intérieur que des idées musicales généreuses, développées avec une grande sûreté de main, traduisent de façon fort attachante ; c'est de la vraie musique, sincère, et qui ne cherche pas à « épater le bourgeois » !

Les quartettistes reprennent leurs séances : sans compter ses auditions du Salon d'Automne, M. Parent donne avec son succès habituel un cycle Schumann, agré-

menté d'une Sonate inédite pour piano et violon, en deux morceaux et probablement inachevée. Le quatuor Lefeuve joue à son premier concert les quatuors de Guy-Ropartz et de V. d'Indy. Comme intermède, des œuvres de P. Le Flem : mélodies chantées par Mme Lacoste et de curieuses pièces de piano, dites de façon remarquable par M. Motte-Lacroix, — productions diverses de date et d'aspect, mais toujours ingénieuses et intéressantes, qui ont un peu surpris le public.

E. Borrel.



# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Demandes.

M. C. Castaing, professeur au collège de Gimont (Gers), adresse la demande suivante aux lecteurs de la *Tribune* qui pourraient lui donner satisfaction :

Ne pourrait-on pas retrouver, grâce à des Noëls ou chansons de rythme analogue, l'air de ce Noël gascon trouvé sans autre indication dans un registre paroissial de Saint-Jean-de-Bazillac (près d'Auch), de la fin du XVIIe siècle :

Quan tres Reys anauon hè oumatge
A Jesus, testo nuts,
Boulèuon pas retourna lour biatge
Per oun eron benguts
Herodo rey, de póu e de coulèro,
Sabèuo pas oun èro,
Nou,
Sabèuo pas oun èro !

## Réponses.

*M. C.* — Le chant des fameux vers sibyllins, indiqué par Edelestand du Méril dans ses *Origines latines du théâtre moderne*, a été publié par Dom Pothier, dans la *Revue du chant grégorien*, d'après trois sources anciennes : le manuscrit de la Bibliothèque nationale, latin 781 ; un manuscrit de la Vallicellane, à Rome ; le processionnal de Bourges de 1540. Nous pouvons ajouter qu'un antiphonaire de Bourges, à la bibliothèque Mazarine, a le même chant que le processionnal susdit, et que le manuscrit de la Nationale, latin 2832, du IXe siècle, indique, par ses neumes, sensiblement la même version que l'autre manuscrit.

*P. E.* — Nous ne croyons pas qu'on puisse dire que, en soi, le chant grégorien soit le *seul* idéal de la musique *religieuse*. Il faut toujours distinguer, en effet, entre musique simplement religieuse et musique destinée aux offices. Or s'il est évident que, sur ce dernier terrain, le chant grégorien est « le suprême modèle de la musique sacrée », comme le dit Pie X, cela n'empêche pas la musique palestrinienne et le choral figuré, par exemple, d'être aussi bien, chacun, un idéal de la musique religieuse, souvent égal, parfois supérieur, mais autre, que le chant grégorien.

Il faut convenir cependant que le chant monodique, en soi, apparaît plus parfait, par cela seul que, dépouillé de toute harmonie réalisée extérieurement par le concours de voix diverses ou d'instruments, il s'adresse plus à la « partie supérieure de l'âme » ; tandis que les compositions à plusieurs voix ont toujours quelque chose en elles qui distrait l'attention, en s'adressant plus puissamment aux sens. Ce serait en effet une erreur de croire que, parce qu'une composition musicale est chargée d'accords, elle est par là meilleure. Elle est autre chose, se présente autrement, et c'est tout. Voyez saint Thomas d'Aquin, aux passages mentionnés par M. Gastoué dans *la Musique d'église* (*Summa theol.*, 2ª 2ªᵉ, q. 91, *a* 2 ; *In II De anima*, l. 19 ; et *De optima cantatione*).

*Groupe d'études de S. S.* — Bien reçu votre lettre : nous en parlerons dans le prochain numéro.

---

Nous sommes heureux de signaler à nos lecteurs la *Librairie de l'Art Catholique*, 6, place Saint-Sulpice, à Paris, VIᵉ, fondée par un de nos amis et fervents scholistes. Son but est de publier ou de procurer tout ce qui concerne l'art catholique, vraiment artistique et traditionnel, comme *livres liturgiques* anciens ou modernes, *estampes et médailles* anciennes, reproductions photographiques des chefs-d'œuvre de l'art religieux : peinture, architecture, etc. Nous recommandons *très chaleureusement* à nos amis la *Librairie de l'Art Catholique*.





# Nouveautés du Bureau d'Édition

Au cours du dernier trimestre, les collections du Bureau d'Édition de la *Schola* se sont enrichies surtout de compositions du répertoire moderne. Nos lecteurs, d'ailleurs, ont eu déjà la primeur de certaines d'entre elles.

*RÉPERTOIRE MODERNE :*

124. A. Gastoué : **Trois motets** à 2 voix égales ou inégales ou 4 voix mixtes, net, 2 fr. 50, parties vocales, 0 fr. 40.

Trois motets d'excellent effet, très pratiques à cause de leur disposition : 1. *Benedixerunt*, offertoire de la bienheureuse Jeanne d'Arc, à 2 voix inégales ou 4 mixtes (*moyenne difficulté*) ; 2. *Tu es Petrus*, à 2 voix mixtes (*très facile*) ; 3. *Ego sum resurrectio*, à 2 voix égales, ou 2 voix inégales, ou 4 mixtes (*facile*). Le premier de ces motets est d'ailleurs donné en encartage dans le présent numéro.

125. Abbé Perruchot, **Quatre motets** en l'honneur du T.-S.-Sacrement, net, 2 fr. 50, parties vocales, 0 fr. 50.

Motets de dispositions variées, tous *faciles*. 1. *O salutaris*, à 2 voix égales ou 4 mixtes ; 2. *Ecce panis*, à 2 voix égales et orgue, sur un thème imité du plain-chant ; 3 et 4. deux *Tantum ergo*, à 2 voix égales ou 4 mixtes. Œuvres à la portée des plus simples maîtrises.

126. Abbé Perruchot, **Libera me, Domine** (à la mémoire de Ch. Bordes), à 4 voix mixtes, net, 1 fr. 50, parties de chœur, 0 fr. 25.

Ce répons, de *moyenne difficulté*, émouvante inspiration, écrite peu de temps après la mort de notre fondateur, sera bien accueilli des chœurs où on a l'habitude de chanter le *Libera* en musique ; cette pièce est très expressive et d'un grand effet.

127. Abbé C. Boyer, **Adoro te**, à 4 voix mixtes, net, 1 fr. 50, parties vocales, 0 fr. 20.

Motet *très facile*, un peu mélancolique, conviendra bien en l'honneur du Saint-Sacrement pour le temps de la Passion ou les jours consacrés au Sacré-Cœur.

128. Abbé C. Boyer, **Trois motets** à 3 voix mixtes, S. A. B., net, 2 fr. 50, parties de chœur, 0 fr. 50.

1. *Ave Maria*, gracieux et de bon effet, *facile* ; 2. *Salva nos* ; 3. *Fundata est*, deux des meilleurs parmi les meilleurs de M. l'abbé Boyer (moyenne difficulté), d'une écriture et d'une inspiration très expressives et très pures.

129. G. Berruyer, **Petit salut grégorien** d'après les mélodies liturgiques, à 2 voix mixtes ou 2 voix égales, net, 2 fr. 50, parties de chœur, 0 fr. 40.

Nos lecteurs connaissent déjà cet intéressant *Petit salut*, où les thèmes d'*Ecce panis*, *Ave Maria*, *Tu es Petrus*, *Tantum ergo*, *Da pacem*, sont ingénieusement traités.

*CHANT POPULAIRE* :

Dom A. Deprez, **Cantemus Domino**, 3e série, en l'honneur de la sainte Vierge, net, 2 fr. 50, édition sans accompagnement, 0 fr. 50 ; par 10, 0 fr. 30.

Continuation de la collection entreprise par le R. P. Dom Anselme Deprez, organiste de l'abbaye de Maredsous, sur des paroles de M. le chanoine Lalieu. Cette nouvelle série offre les mêmes qualités remarquées dans les précédents numéros du *Cantemus*.

Joseph Civil y Castellvi, **Cantiques eucharistiques**, net, 2 fr. ; édition sans accompagnement (voir ci-dessus). — **Trois Prières populaires**, même prix.

Les lecteurs de la *Tribune* ont déjà pu apprécier le talent de M. Civil y Castellvi, dans un *Salve Regina* donné en encartage au cours de cette année. Ses *Cantiques eucharistiques*, en style *alla gregoriana*, et surtout ses *Trois Prières* (*Pater*, 3 *Ave Maria*, *Gloria*) avec triple texte latin, français et catalan, demeurent inspirées de la sève grégorienne, unie à l'harmonie moderne.





# BIBLIOGRAPHIE

Maurice EMMANUEL : **Histoire de la langue musicale**, I, *Antiquité*, *Moyen Age* ; II, *Renaissance*, *époque moderne*, *époque contemporaine*, 2 forts volumes grand in-8° ; H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon. — Prix, 15 fr.

Voici déjà quelques jours que j'ai sur ma table de travail les deux beaux volumes de notre distingué confrère M. Maurice Emmanuel, professeur au Conservatoire et à la *Schola*, et j'hésite encore avant d'établir le compte rendu bibliographique d'un ouvrage aussi important.

Ce livre est, on peut le dire sans crainte, d'un intérêt *absolument neuf*, par son cadre, très logique et très personnel, et par la façon intéressante dont l'auteur l'a su développer. On comprend bien, dès le début, qu'il ne s'agit pas d'un de ces essais lourds et hâtifs d'histoire de la musique, comme des Fétis et autres pouvaient les imaginer : non, l'auteur a intitulé son livre d'une manière « singulière », comme on eût dit autrefois, mais parfaitement exacte : histoire de LA LANGUE MUSICALE. Qu'est-ce à dire ?

Ainsi qu'un langage parlé, la musique, en tout temps, a eu ses lois, ses conventions aussi : j'allais dire ses conventions surtout. Un langage parlé a une syntaxe et une rhétorique ; on l'écrit, et il a un alphabet et une orthographe. M. Emmanuel a donc entendu parler de l'alphabet et de l'orthographe, de la syntaxe et de la rhétorique du langage musical : autrement dit, des intervalles, des échelles, de la notation et des harmonies, de la polyphonie et de la rythmique, des formes enfin.

Mais, suivant les temps et les pays, il y a eu successivement transformation, déformation, développement et cadence, dérivation ; aussi bien, l'auteur de ce remarquable ouvrage a-t-il étendu son travail à toute époque de notre art dont on puisse suivre les documents, depuis la Grèce antique jusqu'à nos temps. D'où la division générale du livre entre l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance, l'époque moderne et l'époque contemporaine.

J'oubliais de dire que le tout est précédé d'une exposition de l'*Harmonie simultanée à l'époque classique*, envisageant la résonance, les intervalles et l'échelle, les accords, ou, pour parler plus exactement, « l'Accord et ses dérivés », les artifices de l'harmonie, mais tout en prévenant que cette harmonie classique est, en dernière analyse, « tout empirique ». M. Emmanuel, pour la facilité de la compréhension du lecteur, ramène, en toute musique, les lois et les conventions à quelques principes simples, qui nous sont familiers dans le langage musical courant ; bien que les musiciens sachent déjà plus ou moins ce qui est dit dans ce premier chapitre, je les engage à le lire avec une certaine attention, d'abord parce qu'il est extrêmement bien fait, et ensuite pour se pénétrer de la façon dont l'auteur traitera des diverses matières dont il parle.

Je me trompe : diverses matières est un terme impropre ; il n'y a, dans la pensée de M. Emmanuel, qu'un seul art de musique, dont seules les formes extérieures ont évolué dans le temps. Voilà, en réalité, pourquoi l'auteur a placé cette introduction harmonique en tête de l'ouvrage ; voilà pourquoi il a clos son travail par un intéressant chapitre sur *la Continuité de la Langue musicale*. Car « nous vivons encore des Formes inventées par les Anciens : Répétition, Succession, Symétrie », et « la Variation, créée par le Moyen Age, est issue » directement des deux premiers de ces éléments.

Dans toute la suite du livre, cette pensée domine, et elle forme le lien de ses di-

verses parties ; or, comme les cadres des chapitres sont partout disposés à peu près de la même manière, le lecteur peut, sans effort, s'assimiler les variétés musicales engendrées par les diverses civilisations. Nous avons ainsi, dans le travail de M. Emmanuel, un ouvrage de haute vulgarisation, non point entendu, cependant, dans le sens de compilation que sont certains manuels, mais basé sur une érudition solide et puisée aux sources les meilleures.

C'est certainement avec curiosité que le musicien verra exposées la théorie et la pratique de ses confrères de l'antiquité. Jusqu'ici, pour en avoir quelque lumière, on était obligé de recourir à des livres rares et considérables ; nous l'avons maintenant à la portée de la main [1]. J'aurais cependant, en indiquant ce qu'est le chromatique grec, indiqué la transcription *la sol ♭ fa mi*, plus « parlante » pour l'œil et l'intelligence modernes que *la fa ♯ fa mi*, qui donne une impression de creux et d'étrangeté infiniment moindre qu'elle ne l'est en réalité. L'intérêt particulier de l'exposition que M. Emmanuel donne de l'art antique réside, en plus, dans ce que, à chaque pas — continuité de la langue musicale, — il indique avec précision des références à nos habitudes modernes, soulignant soit les faiblesses de la musique antique, soit au contraire des richesses dont pourrait profiter, s'il les connaissait mieux, le musicien moderne, praticien ou compositeur.

J'engage surtout à bien peser les pages 121 à 133, et celles sur le rythme : elles sont capitales. Oh ! M. Emmanuel n'est pas tendre pour le temps dit « fort », à juste raison ; et les notions qu'il donne sur le *levé* et le *posé* (et non pas le *frappé*, terme faux et inexact) des rythmes seront aussi utiles au chef d'orchestre qu'au maître de chapelle, pour l'orchestre moderne comme pour le chant grégorien (voir le mélange des rythmes dans l'*Hippolyte* d'Euripide, p. 123, et les derniers alinéas, page 133).

M. Emmanuel a divisé la période médiévale entre les deux grandes sections, naturellement indiquées, de la monodie grégorienne et de l'art mesuré et polyphonique. Ici, encore, sur le terrain des harmonies antiques, où l'auteur est maître, l'exposé est très bien fait ; il me permettra seulement de lui demander comment il classera dans l'éolien antique les nombreuses pièces du mode liturgique de *ré* où le *si* bécarre est habituel ? Je sais bien aussi qu'en un ouvrage de ce genre, il est à peu près obligatoire, pour fixer l'esprit du lecteur, de s'attacher à des formes précises ; toutefois, les alinéas qui traitent de l'*organum* m'ont paru donner de cet art une idée trop étroite. Guy d'Arezzo, remarquons-le, n'a rien apporté à ce genre : il n'a guère fait que copier l'enseignement de ses prédécesseurs, tels que Hucbald, de sorte que l'exemple ici donné vaut aussi bien pour le XIe siècle que pour l'époque plus ancienne. Par contre, le chapitre de la notation, établi d'après les travaux de Dom Pothier et de ses confrères, est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer. Et, chemin faisant, quelles remarques lumineuses, entre autres celles sur *la prononciation* OBLIGATOIRE *du latin* et sur *l'accompagnement* (pages 195 à 200), si l'on veut que le chant liturgique sonne ainsi qu'il doit sonner ! Ajoutons d'ailleurs que M. Emmanuel prépare une publication d'ordre pratique, et qui promet d'être intéressante, sur l'accompagnement modal des psaumes [2].

Enfin, dans la seconde partie du Moyen Age, les travaux des philologues, comme Gaston Paris, Bédier et Jeanroy, des musicologues depuis De Coussemaker, avec ses représentants modernes, nous permettent de concevoir comment la filiation du chant grégorien, dérivé lui-même de l'art antique, combiné avec la polyphonie naissante, a préparé l'admirable efflorescence des maîtres de la Renaissance. En réalité, toute la seconde partie du Moyen Age n'a qu'un même art avec l'époque Renaissance. L'une est plus que la préparation de l'autre, elle en est, en réalité, la première période, dont celle-ci offre le développement achevé. La comparaison entre toute la fin du tome I (p. 278 à 330) et le début du tome II (p. 335 à 417) en donne lumineusement la perception.

1. Il faut toutefois mentionner que M. Emmanuel est un spécialiste bien connu de cette forme d'art. Ses ouvrages sur *la Danse grecque antique*, d'après les monuments figurés, et sa thèse *de Saltationis disciplina*, font autorité.
2. Biton, éditeur.

L'introduction progressive de la sensible, la lutte entre l'échelle antique persistante et l'échelle moderne naissante, donne à certaines œuvres du XVIe siècle ce caractère piquant, et souvent de haute saveur, qu'on sera intéressé de trouver abondamment analysé (p. 348 et s.) avec de très curieux exemples à l'appui. Les indications de mesure et de rythme de ces pièces (p. 365-380) sont extrêmement nettes sur les *battues* et les *touchements* de la composition vocale au XVIe siècle.

On conçoit bien comment, avec une manière aussi précise, à la fois aussi savante et aussi pratique d'analyser les faits, l'auteur de cet ouvrage ait su donner de l'intérêt à toute la partie qui concerne l'époque moderne (depuis le XVIIIe siècle) et contemporaine. Ici, l'orchestre domine, la notation est appelée à progresser, mais la barre de mesure va établir sa tyrannie, et l'autre tyrannie du mode d'UT deviendra tout aussi violente, annihilant toutes deux la liberté des rythmes antiques et la variété des modes traditionnels. Aussi, la pierre de touche des œuvres de maîtres est dans la mesure où ceux-ci ont su ne pas s'inféoder aux règles étroites, et souvent abusives, que les pédants veulent donner pour lisières à la musique.

L'analyse des formes symphoniques, l'étude approfondie des cadences, de la fugue, etc., fera retrouver au lecteur tout l'intérêt captivant qu'il a déjà trouvé dans le *Cours de composition* du maître V. d'Indy, où des idées analogues sont exposées. Et toute la suite de l'ouvrage, dans l'analyse des œuvres contemporaines, est encore imprégnée du même esprit.

Je n'ai pu donner qu'une idée imparfaite du beau livre de M. Emmanuel : j'ai du moins dit tout le bien que j'en pensais, et celui que nous sommes en droit d'en espérer. Souhaitons que toute personne s'intéressant, ne serait-ce que par simple goût, à l'art de musique, ait l'heureuse idée de prendre connaissance d'un si remarquable travail, précieux par tant de raisons.

Amédée GASTOUÉ.

J. PEYROT et J. REBUFFAT, **Musique de chambre**, *École ancienne*, collection publiée par MM. Senart, Roudanez et Cie, 9, rue de Médicis, Paris.

La collection si intéressante, au sujet de l'art ancien et même de l'art tout court, qu'ont entreprise M. Peyrot (dont on a lu un article ici même, tout récemment) et M. Rebuffat, s'est enrichie au cours de cette année de pièces nouvelles et variées.

L'école française du XVIIIe siècle, celles d'Italie et d'Allemagne, sont heureusement représentées avec des trios et quatuors, pour flûte, violons, violoncelle, piano, de Couperin, Corette, Corelli, Buxtehude, Haendel, Vivaldi, Rameau. Les caractères de ces pièces sont très variés, depuis les majestueux *grave* des sonates haendéliennes jusqu'aux amusants quatuors comiques de Michel Corette sur *J'ai du bon tabac* ou *V'là c' que c'est d'aller au bois.*

Abbé L. PERRUCHOT, **O Vierge très pure**, prière pour les âmes du Purgatoire, 0 fr. 15. Edition du *Noël*, 5, rue Bayard, Paris.

Une des plus simples et plus belles inspirations de M. l'abbé Perruchot, où le thème du *Pie Jesu* sert de *cantus firmus*, soutenant tout l'édifice musical.

## *NOUVEAUTÉS DE L'ÉDITION SCHWANN* (*recommandées*).

L. REFICE, *Missa dominicalis*, brève et facile, à 3 voix d'hommes et orgue *ad libitum* ; 3 fr. 75.

J. MULLER, *Missa « Assumpta est »*, à 4 voix mixtes, d'un beau style et de moyenne difficulté, très bonne pour servir de préparation aux messes palestriniennes plus difficiles. 2 fr. 50.

BRUNO STEIN, 16e *messe*, à 4 voix mixtes, moyenne difficulté et de bon effet. 2 fr. 25 ; 5 *Weihnachts-Motetten* (motets pour le temps de Noël), à cinq voix mixtes ; œuvre de moyenne difficulté et de bonne sonorité. 2 fr. 25.

G. Bentivoglio, *Missa in honorem S. Caroli Borromei*, à 4 voix mixtes avec orgue, assez facile. 4 fr.

Fr. V. Gries. *Missa in honorem S. Fr. Solani*, à 4 voix d'hommes (pastiche palestrinien). 3 fr. 50.

Fr. Nekes, *O sacrum convivium*, à 2 chœurs et 8 voix, belle œuvre, très religieuse et d'un grand effet. 1 fr. 35.

## *REVUE DES REVUES (articles à signaler) :*

*Petite Maîtrise*, n° 12. — A. Huc : Noël Alleluia [cantilène française dans le style grégorien]. — J. Fabre : Harmonisation, pour l'orgue et les voix alternées, du *Resonet in laudibus* de Dom Pothier [Cantus mariales].

*L'Eucharistie* (Paris, Bonne Presse), n° 19. — A. Gastoué : Histoire d'une prose au Saint-Sacrement [l'*Ave verum* et conseils sur son exécution].

*Musica sacra* (Milan), n° 10, commence une série d'études intéressantes sur Liszt et la musique d'église.

*Caecilienvereinsorgan*, n° 10, commence une série analogue, de M. Joh. Ratzfeld.

*Musical Times*, n° 825. — Cecil Barber : L'*Amen* de Dresde [et quelques-unes de ses adaptations à la liturgie luthérienne, anglicane, dans les opéras, etc.].

*Guide musical*, n° 46. — Joachim Nin : Clavecin ou Piano ? [pour l'interprétation des œuvres anciennes. Appuyé sur l'autorité ou les désirs des compositeurs et musicographes du xviii[e] siècle, prône le clavecin pour les œuvres pittoresques et le piano pour les œuvres expressives].

*Musique sacrée* (Toulouse), n° 11. — T. de Rifbonnet : Chant romain et grégorien [sur les rééditions françaises faites au xvii[e] siècle]. — La musique religieuse en France au xix[e] siècle [intéressante reproduction d'un article de l'*Ami de la religion*, écrit en 1814, pour réclamer le retour à la liturgie romaine et au chant grégorien dans les églises de France].

*Revue musicale*, n° 22. — J. Combarieu : Notes sur l'histoire de la musique au xvi[e] siècle [spécialement la musique avec instruments]. — G. Vauthier : Notes d'archives : le procès des organistes [parisiens] et des ménétriers au xviii[e] siècle.

*Monde musical*, n° 19. — A. Casella : L'évolution du contrepoint depuis J.-S. Bach.

*L'Ouest artiste*, n° 4. — J. Guy-Ropartz : La Symphonie de César Franck.

*Caecilienvereinsorgan*, n° 11. — H. Bewerunge : Sur la messe de Palestrina *O admirabile commercium*. — D[r] Kroner : Le *contrapunctus fractus* chez Aichinger [très intéressante contribution à l'étude d'un procédé ancien].

*Musica sacro-hispana*, n° 11. — Numéro spécialement consacré au jubilé du Maître Felipe Pedrell, célébré récemment, avec de superbes fêtes, à Tortose.

---

N. B. — *En raison des titres et des tables que contient ce numéro, il n'y aura pas d'encartage de musique : nous donnerons un encartage double dans le numéro de février.*

*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-huitième Année | N° 2 | Février 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

**Schola Cantorum**

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**

*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# LE NOUVEAU PSAUTIER DE PIE X ET LA RÉFORME DE L'OFFICE

Un nouveau chapitre s'ajoute à l'histoire du Bréviaire et de l'Antiphonaire. Par la bulle *Divino afflatu*, en date du 1^er novembre 1911, Pie X promulgue une nouvelle disposition dans l'ordre du psautier hebdomadaire, et, en même temps, édicte toute une suite de règles pratiques qui modifient les « rubriques » actuellement en usage. Le but de cette réforme — car c'en est une, et fort importante — est double : faciliter au clergé l'observation du précepte de l'office quotidien en débarrassant cet office de longueurs et de surcharges ; mais en même temps, en le ramenant le plus près possible des traditions antiques.

Il y a donc là, déjà, tout un plan immense ; le passé, en effet, n'est plus ; certaines évolutions ont modifié les conditions de la vie ; cependant, c'est de tout le passé qu'est fait le présent, et par là même l'avenir. Un « rajeunissement » des traditions humaines ne saurait ainsi être fécond, qu'en ramenant ces traditions mêmes à leur source, en les allégeant de tout ce qui, au cours des âges, a contribué à les alourdir, en maintenant, par contre, les développements légitimes parmi lesquels elles ont évolué. La réalisation d'un tel plan demande

donc un tact infini. Pie X, cependant, l'a tenté, et, entre les solutions possibles, s'est arrêté à celle qui aura bientôt force de loi.

La collection des cent cinquante psaumes recueillis ou composés, dans les siècles qui précédèrent l'ère chrétienne, pour l'usage du Temple de Jérusalem, a toujours été considérée, au point de vue littéraire, comme le plus vaste et le plus beau monument de la lyrique religieuse, et, au point de vue ascétique, comme le plus sublime aliment de la piété. Aussi, eut-on toujours dans l'estime la plus profonde le recueil des psaumes ; toute évolution religieuse, dans la tradition juive ou chrétienne, fut toujours accomplie le psautier en mains.

Le psautier, en effet, par cela qu'il est à la base de l'office divin, en dehors du côté spéculatif, est toujours d'un intérêt pratique immédiat. Dans l'ancienne Loi, comme dans la Synagogue moderne, ce qu'on appela plus tard chez nous les « heures canoniales » est déjà réglé, quant aux principaux offices, par l'emploi de psaumes bien déterminés ; le reste du recueil est laissé au libre usage des lévites, pour les autres parties du service divin, ou au choix de ceux qui désirent en faire l'aliment de leur piété. La primitive Église chrétienne, continuatrice et héritière de l'ancienne Synagogue, en adopta les usages : l'invitatoire, les vigiles, les laudes matutinales, furent, dans leurs grandes lignes et un grand nombre de détails, fixés ainsi dès l'origine [1]. Les premiers solitaires avaient accoutumé de faire de psautier entier, des cinq livres des psaumes, la nourriture *quotidienne* de leurs exercices religieux. Mais, comme le fait remarquer saint Benoît dans sa *Règle*, il ne peut s'agir là que d'une exception : on ne saurait l'imposer à tout homme. Il suffit que celui qui a fait profession dans la « *schola* du service divin » parcourre en une semaine le cycle du psautier. Lors donc de l'organisation complète de la prière chrétienne, à partir du ɪᴠᵉ siècle, si les solitaires usaient du psautier quotidien, on régla les « heures » du jour et de la nuit sur la base du psautier hebdomadaire.

Toutefois, pendant longtemps, à part les points d'observance commune, la manière d'attribuer le reste du psautier aux divers offices de la semaine fut laissée à la discrétion de chaque église. On eut donc diverses variétés. A l'office de nuit, par exemple, l'ordre monastique a douze psaumes à chacun des deux premiers nocturnes, et des cantiques de l'Écriture au troisième ; aux vêpres, quatre psaumes. Dans le rite romain séculier, aux dimanches et aux fêtes, il y eut, dès au moins la période qui s'étend entre le ᴠᵉ et le ᴠɪɪɪᵉ siècle, trois nocturnes, de trois *antiennes* chacun, et cinq psaumes à vêpres. En Gaule, divers monastères chantaient un nombre variable de psaumes suivant la saison, comme sept en septembre, huit en octobre, neuf en novembre, etc. [2]. Tout cela basé toujours sur l'observation du psautier hebdomadaire, sauf à Milan, où le psautier fournit deux semaines.

1. On me permettra de renvoyer ici à mes *Origines du chant romain*, où j'ai traité la question dans tout son détail.

2. Cf. mon *Histoire du chant liturgique à Paris*.

Mais, peu à peu, le dessein de donner plus de place à la célébration des anniversaires des martyrs, fêtés uniquement d'abord dans leur église propre, vint adjoindre un élément nouveau à l'usage ancien. A côté des psaumes fixés pour chaque jour de la semaine, il y eut ceux de l'office en l'honneur du saint du jour : on eut ainsi des offices *doubles* [1]. D'où surcharge ; d'où bientôt conflit : qui l'emporterait, en effet, de l'office quotidien, dans lequel les accents du psautier complet reviennent chaque semaine, ou de l'office sanctoral, où les mêmes psaumes sont indéfiniment répétés ? Si nous joignons à cela les diverses adjonctions de la piété, vers la fin du moyen âge, psaumes pénitentiaux, psaumes graduels, petits offices de la Vierge, « suffrages » divers, nous nous expliquerons qu'au xv^e^ siècle tant de clercs étaient négligents dans l'observation du bréviaire, qui contient le texte des offices.

Au xvi^e^ siècle, la correction du Bréviaire romain par Pie V posa une règle qui parut sage. En réduisant considérablement le nombre des fêtes des saints, on adopta l'usage mis en vigueur à la Cour romaine par les Franciscains, de dire l'office sanctoral seul aux jours de fêtes, et l'office quotidien les autres jours. La règle est restée en vigueur jusqu'à présent. Mais, dans la pratique, une nouvelle multiplication des fêtes réduisit l'office de semaine et même dominical à peu près à rien, de sorte que tout se retrouvait mis en question.

En France, au xviii^e^ siècle, les auteurs des nouveaux bréviaires, condamnables à tant de titres, eurent cependant l'idée, heureuse en elle-même, malheureuse dans son application, de donner une nouvelle organisation du psautier qui pût remédier à cet état de choses. Je ne mentionnerais pas ces compilations défectueuses si Pie X, sachant extraire le bon grain du milieu de l'ivraie, n'avait précisément utilisé cette idée, ainsi qu'on le dira tout à l'heure.

Il y a une cinquantaine d'années, la réforme du bréviaire revint à l'ordre du jour. Au Concile vatican de 1870, un certain nombre d'évêques sollicita de Pie IX une solution de la question ; l'interruption du Concile reporta celle-ci à plus tard. Ce fut heureux : le clergé, alors, n'envisageait guère une telle réforme que comme réduction de l'office ; l'introduction progressive des « offices votifs de semaine », terminée en 1883, laisse entrevoir ce qu'elle eût pu être.

Mais le mouvement grégorien, qui naissait alors, allait bientôt englober le reste de la liturgie ; le chant liturgique, auxiliaire de la piété, forme officielle de la prière chantée, mène tout naturellement, de l'amour de ses dessins mélodiques, à celui des textes eux-mêmes qui les ont inspirés. Partout la culture grégorienne s'unit à l'intérêt liturgique ; de la réforme de la psalmodie chantée, allait naître, tout naturellement, le désir de reprendre les accents divers du psautier complet. Aussi, depuis peu d'années, le Saint-Siège était-il saisi de demandes diverses en ce sens ; et nous sommes heureux d'avoir à constater que la France y prit une place prépondérante. Un rapport remarquable du

1. Voir Batiffol, *Histoire du bréviaire romain.*

si regretté M. le chanoine Al. Grospellier attira tout d'abord sur le sujet l'attention de la Congrégation des Rites ; son auteur fut félicité vivement, et les idées qu'il exposait, envisagées avec intérêt par la Curie romaine. Il y a quelques années, la défunte revue *La Vie de la Paroisse* s'en occupa activement, sous la direction du R. P. Dom Besse ; enfin une supplique plus pressante de Mgr Foucault, des rapports, si je ne me trompe, du R^me^ Dom Guépin et de Mgr du Botneau, la coïncidence de la préparation de l'Antiphonaire vatican, décidèrent Pie X, trop heureux d'accueillir des projets qui cadraient si bien avec ses propres idées.

Telle est la genèse de cette réforme.

La question se posait donc ainsi devant le Souverain Pontife, et on m'excusera d'y revenir :

1° Concilier la tradition avec les nécessités nouvelles ;

2° Reprendre le psautier hebdomadaire sans supprimer les fêtes des saints.

Pie X l'a résolue d'une manière fort simple : *a*) le dimanche l'emporte désormais sur les fêtes doubles majeures et au-dessous, qui seront ainsi, ces jours-là, remplacées par une simple commémoraison ; *b*) en semaine, tous les psaumes avec leurs antiennes (sauf pour les fêtes importantes) seront ceux de la « férie » ; *c*) pour les féries qui ont une messe propre : Carême, Quatre-Temps, Rogations, les Vigiles, on pourra, même s'il y a ce jour-là une fête, célébrer la messe de la férie correspondante. Ainsi toute une partie du répertoire grégorien du Graduel, et la plus belle, qui ne subsistait plus dans le livre qu'à titre documentaire, est rétablie dans l'usage pratique.

Enfin *d*) le Souverain Pontife institue une nouvelle disposition dans l'ordre du psautier, et c'est une des parties les plus curieuses de la réforme. Car, jusqu'à présent, en remontant jusqu'au IX^e^ siècle et plus haut peut-être, une des causes les plus importantes du conflit signalé était que jamais, dans aucune réforme romaine de l'office divin, on n'avait voulu toucher à l'ordre des psaumes, tel qu'il était usité dans les basiliques romaines, même avec les psaumes additionnels qu'on leur avait adjoints au cours des siècles. C'était là le point délicat, et le nœud le plus difficile à dénouer. Pie X n'a pas hésité, et voici sa solution :

Seules, les fêtes au moins doubles de 2^e^ classe conservent l'ordre de leurs psaumes accoutumés, ainsi que, au dimanche, les heures du jour (sauf quelques suppressions). Aux offices fériaux et aux matines du dimanche, le rite romain donnait simplement, à la suite, les psaumes 1 à 108 aux nocturnes, les psaumes 109 à 147 aux vêpres. Aux petites heures toujours le 118 ; à laudes, un ordre particulier. Les complies étaient toujours les mêmes.

Dans le psautier de Pie X, *chaque heure*, *à chaque jour*, *a ses psaumes spéciaux* (*même les petites heures et les complies*), ce qu'on nous permettra de respectueusement regretter. Complies, prière du soir, a toujours eu, en effet, les mêmes psaumes, faciles à retenir par cœur. Prime et les petites heures ont toujours oscillé entre les psaumes 117,

118, et les psaumes graduels, que nous eussions aimé voir adopter. Mais la décision si sage de Pie X, de revenir aux antiques « divisions » des psaumes trop longs, l'amenait infailliblement, tout comme les Parisiens de 1736, en multipliant ces divisions, à donner un autre ordre aux petites heures et à complies [1]. La différence entre l'office férial et, l'office sanctoral est donc pratiquement effacée, puisque dans l'office du jour combiné avec les fêtes des saints de la manière que j'ai dite plus haut, tous les psaumes seront (sauf le cas de fête importante) dits intégralement chaque semaine par les prêtres en leur bréviaire, et intégralement chantés au chœur, là où on fait l'office quotidien. En traçant cette division, le Pape s'est inspiré des usages variés établis au cours des âges, ou suivis par diverses églises.

A l'antique gallican, à l'ambrosien et à l'ordre monastique, il a emprunté les *divisions* des psaumes : les psaumes trop longs sont ainsi divisés en deux et trois. Aux offices votifs de semaine (qu'il *supprime*) il a pris l'idée de choisir des psaumes appropriés à chaque jour ; ainsi, les laudes des jeudi, vendredi et samedi de chaque semaine, avec les mêmes psaumes qu'aux Jeudi, Vendredi et Samedi saints, ramèneront régulièrement le souvenir de leurs mystères. Suivant l'*ordo* de certaines congrégations anciennes (Bénédictins, Dominicains) et de diverses églises du moyen âge, on aura désormais en semaine des psaumes autres que le *Beati immaculati* du dimanche. Pareillement est empruntée à certains bréviaires français du moyen âge la rubrique qui fait dire les psaumes fériaux aux fêtes de saints. Enfin, et c'est là une innovation capitale, dans la liturgie générale des églises d'Occident, Pie X a pris au trop fameux bréviaire parisien de 1736 l'ordre spécial des complies des jours de semaine. Le tout est uni d'heureuse façon, et fondu dans un ensemble qui ne laisse place à guère d'incertitudes.

Ainsi donc, en mettant en vigueur l'Antiphonaire vatican, désormais prochain, — on n'attendait que la réforme actuelle pour l'achever, — les maîtres de chapelle auront à s'habituer à quelques particularités nouvelles, auxquelles les prêtres auront déjà eu le temps de s'accoutumer dans leur bréviaire privé. Mais comme il s'agit, somme toute, d'unification et de simplification, les chœurs s'y habitueront aisément. Ces points se résumeront pratiquement pour eux à ceci, dans les églises ordinaires : Dans l'ordre général des psaumes aux offices du jour, les dimanches et fêtes principales : à laudes, suppression du *Deus misereatur*, du *Cantate* et du *Laudate* qui suit ; à complies, suppression de l'*In te Domine*.

On ne dira plus désormais le dimanche (sauf de très rares exceptions) *aucun commun, mais*, à part le cas de doubles de 2e classe au moins, *la messe et les vêpres du dimanche*. Aux trois derniers jours de la Semaine Sainte, quelques modifications dans l'ordre des psaumes, à laudes, afin de les faire cadrer avec le psautier hebdomadaire.

1. Cet écueil n'eût pu être évité qu'en adoptant, aux nocturnes, le procédé du rit ambrosien, qui en répartit les psaumes en deux semaines.

Telle se présente cette réforme de Pie X ; elle insuffle une vie nouvelle à l'antique office romain et, fait curieux, renouvelle, à plus de mille ans de distance, par ses innovations, le reflux de l'influence gallicane sur la liturgie de la Ville Éternelle. Le fait est assez singulier pour au moins le remarquer. En même temps, par plusieurs autres côtés, elle est un rappel véritable de la liturgie romaine à ses sources et, à ce titre, a droit à la faveur de tous les amis de l'antiquité chrétienne. Il nous en coûte de terminer par une critique. Car, — mais les paroisses ordinaires n'en seront guère affectées, — car, en même temps que le changement de place de certains psaumes, un certain nombre d'antiennes aussi sont changées. Sans doute, les anciens antiphonaires contiennent parfois deux antiennes au moins, de rechange, pour éviter la monotonie dans le ton et le refrain des psaumes qui reviennent plus souvent; sans doute, je reconnais que, dans le nouveau psautier, plusieurs des antiennes des laudes et des petites heures sont empruntées à ce choix ancien, parfois même au répertoire ambrosien : toutefois les rédacteurs du nouveau recueil ont trop souvent, à mon humble avis, sacrifié l'antienne traditionnelle et grégorienne, dernier reste des antiques *hypakhoai*, pour la remplacer par un choix nouveau. Évidemment, l'intention des auteurs du Psautier publié par Pie X a été de différencier, d'une manière très nette, l'office séculier et régulier de l'office monastique. Seuls désormais, les Bénédictins, Chartreux ou Trappistes, certaines congrégations, comme les Dominicains, conserveront l'ancien répertoire des antiennes fériales et dominicales ; les autres congrégations et le clergé séculier auront, avec les mêmes psaumes, d'autres accents.

Me sera-t-il permis, au milieu de la restauration de l'office antique, de dire tout mon regret de cette décision ?

Amédée Gastoué.





# Nouvelles Musicales

## ITALIE

Rome. — *Le nouveau Psautier et l'Antiphonaire Vatican.* Enfin, l'arrêt qui, depuis le cours de l'an dernier, laissait en suspens la publication de l'Antiphonaire, a pris fin. Il s'agissait, en effet, d'une modification dans la distribution des psaumes aux offices des dimanches et des féries, que certaines personnes inexactement informées avaient présenté comme une refonte du Bréviaire : elle n'en est que le début. Mais ce début intéresse le chant, car qui dit : psaume. dit : antienne. On a donc dû refaire toute une partie de l'Antiphonaire déjà prête, et laisser attendre la suite ; il ne s'agit plus maintenant, pour son achèvement typographique définitif, que d'un laps de temps assez court. On a pu lire plus haut l'article spécial consacré à cette question.

= Le Souverain Pontife vient d'envoyer la lettre suivante au Cardinal Rampolla, en gage d'encouragement et d'approbation à l'*École supérieure de musique religieuse*, dont nous avons, l'an dernier, annoncé la fondation :

A notre Cher Fils

MARIANO RAMPOLLA, Cardinal Prêtre du titre de Sainte Cécile, Protecteur de la Pieuse Société de Sainte-Cécile, a Rome

PIE X PAPE.

Notre Cher Fils

Salut et Bénédiction Apostolique

Pleinement conformes à notre attente ont été, d'après ce que Nous avons appris, les fruits consolants de l'École de Musique instituée à Rome, l'année dernière, sous Vos auspices, par la Pieuse Société de Sainte-Cécile, et installée dans les locaux généreusement offerts par Notre cher fils, Antoine Piccardo, Supérieur de la Congrégation des Fils de Marie Immaculée. Parmi les élèves qui fréquentent cette École Supérieure se trouvent des laïcs, et aussi principalement des prêtres, tant réguliers que séculiers, qui, ayant terminé leurs études théologiques, peuvent, librement et sans autre souci, travailler à se distinguer dans la science et l'art de la Musique Sacrée : ainsi organisée, cette institution Nous paraît très utile pour procurer la restauration de la Musique Religieuse, objet constant de Nos pensées et de Nos réflexions, dès le début de notre Pontificat.

Mais si l'on considère combien doit être excellente la formation chrétienne, combien étendues et abondantes les connaissances ecclésiastiques de ceux qui s'appliquent à la Musique Sacrée, pour lui restituer son véritable caractère, on comprendra sans peine à quel point il est difficile de l'enseigner et de l'apprendre convenablement dans les cours ordinaires de Musique ; d'autant plus que, dans ces

cours, l'attention et l'application des élèves est presque entièrement absorbée par l'étude de la Musique profane. Mû par cette considération, tandis que, dans Notre *Motu Proprio* du 22 novembre 1903, Nous insistions pour que des Écoles Supérieures de ce genre fussent établies et soutenues par les catholiques, Nous rappelions opportunément que l'Église elle-même devait nécessairement y pourvoir avec une paternelle sollicitude. Par là Vous pouvez comprendre, Cher Fils, combien Nous a été agréable l'initiative empressée de la Société de Sainte-Cécile, avec quelle bienveillance Nous sommes porté à louer hautement sa très noble entreprise et à la confirmer spontanément par Notre Autorité.

Nous avons confiance, en outre, que la phalange de studieux musiciens, qui s'adonne dans l'École récemment fondée à l'acquisition de cette science, compagne inséparable des Rites Sacrés, parviendra au but de ces efforts et sortira de cet arsenal vaillamment équipée pour promouvoir l'accroissement si désirable du Culte Divin.

Pour entretenir et développer cette espérance, Nous comptons que les subsides des pieux catholiques viendront en aide à Nos faibles ressources et Nous permettront d'assurer à cette École Supérieure de Musique Religieuse à Rome une existence stable et de pourvoir à son développement.

Et maintenant, comme gage des faveurs célestes et témoignage tout ensemble de Notre Paternelle bienveillance, Nous Vous accordons de tout cœur, à Vous, Cher Fils, au Président de la Société de Sainte-Cécile, aux maîtres et aux élèves de la nouvelle École, la Bénédiction Apostolique.

Donné à Rome près de Saint-Pierre, le 4 novembre 1911, la neuvième année de Notre Pontificat.

PIE X, PAPE.

## FRANCE

Paris. — *Les Chanteurs de Saint-Gervais.* Depuis quelque temps déjà, par suite de circonstances diverses, les rangs des Chanteurs de Saint-Gervais s'étaient passablement éclaircis, et les exécutions se trouvaient être, de ce fait, moins homogènes que par le passé. Pour remédier à cet état de choses, un appel fut fait à la rentrée d'octobre parmi les plus jolies voix de la *Schola Cantorum*, et c'est au milieu de ces éléments jeunes et entraînés déjà à l'interprétation des œuvres de haut style que furent choisis les nouveaux artistes destinés à combler les vides. L'adjonction de ces voix fraîches, puissamment encadrées par les « anciens », a infusé un sang nouveau à la société des Chanteurs de Saint-Gervais et a rendu à ses exécutions une jeunesse d'accents disparue depuis quelques années.

Les 11, 12, 13 et 14 décembre, les chanteurs de Saint-Gervais ainsi rajeunis ont donné une série d'exécutions à Tours, le Mans, Angers, Orléans. Dans ces quatre villes les succès qu'ils recueillirent furent des plus réconfortants pour ceux qui, à la suite de Charles Bordes, poursuivent le même idéal artistique.

A Tours, c'étaient les dames de la Croix-Rouge qui les avaient conviés à se faire entendre, d'abord dans un concert purement profane organisé à la salle Moderne, et le lendemain matin à la cathédrale, dans une messe de *Requiem* célébrée pour le repos de l'âme des braves tombés à l'ennemi. Au concert, on applaudit en outre le talent de Mlle Fanny Malnory (soprano du quatuor soliste des Chanteurs de Saint-Gervais) et Mlle Jeanne Dalliès, qui fit triompher la harpe chromatique en exécutant avec un art égal du J.-S. Bach d'une part et du d'Indy et de l'Albeniz d'autre part.

Au Mans et à Angers, le concert fut consacré à la chanson populaire française au cours des xve, xvie et xviie siècles. A Angers, le public fut particulièrement enthousiaste.

Le dernier concert, celui d'Orléans, était organisé par la conférence Saint-Henri. Cette soirée restera comme l'un des plus beaux souvenirs des Chanteurs de Saint-

Gervais ; électrisés par la présence d'un public aussi élégant que sympathique, ils se surpassèrent, redoublant d'attention aux moindres détails d'exécution qui leur étaient indiqués par leur chef.

A Paris, comme toujours, affluence énorme le jour de Noël à l'église Saint-Gervais. Bientôt ce fidèle public parisien pourra enfin rendre visite, dans cette même église, au monument que le regretté Charles Bordes attend depuis deux ans, et que l'on va, paraît-il, mettre en place prochainement.

= La *Société de Saint-Jean*, qui a voulu, parmi l'Exposition d'Art Chrétien, faire à la vraie musique d'église la place que nous avons signalée précédemment, a tenu à recommencer, avec la *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de bois*, l'audition si applaudie donnée quelque temps auparavant par la *Schola*.

Cette audition, réservée aux voix d'enfants, a eu lieu le 28 décembre, jour des SS. Innocents. Elle comprenait le programme suivant, exécuté à ravir, par les voix jeunes et fraîches de la *Manécanterie* :

I. *Introït de Notre-Dame du Chêne*, abbé Rousseau ; *Hymne de Notre-Dame du Chêne*, Dom Pothier ; *Oremus pro pontifice*, Dom Pothier ; *Isti sunt agni novelli*, Dom Pothier.

II. *Adoro te*, abbé Perruchot ; *O gloriosa virginum*, de La Tombelle ; *Sancta Maria*, V. D'Indy ; *Prélude et petit canon* (orgue), V. D'Indy.

III. *Le voici, l'Agneau si doux*, J. Civil y Castellvi ; *Kyrie eleison*, Paul Berthier ; *Noël de l'enfance*, A. Gastoué ; *O Vierge très belle*, abbé Brun.

= A Saint-Eustache, nos amis MM. Bonnet et Raugel avaient organisé, pour la nuit de Noël, le beau concert spirituel suivant, religieusement écouté au milieu d'une affluence considérable :

I. *Fantaisie sur deux Noëls*, pour grand orgue, J. Bonnet ; *Psaume XLIX*e, XVIe siècle, les Chœurs ; *Rhapsodie sur des Noëls*, pour grand orgue, C. Saint-Saëns ; *Largo*, pour violon et orgue, Locatelli, par M. Borrel, violon-solo de la Société G. F. Hændel ; *Trio de l'Oratorio de Noël*, C. Saint-Saëns ; *O mysterium ineffabile*, Clérambault, chanté par M. G. Mary ; *Et la Gloire du Dieu Créateur*, Hændel, chœur du *Messie*.

II. *Noëls*, pour orgue, L. d'Aquin et A. Guilmant ; *Gloire au Seigneur*, chœur du *Messie*, G. F. Haendel ; *Le sommeil de l'Enfant Jésus*, Noël du XIIIe siècle, chœur, harmonisé par Gevaert ; *Symphonie pastorale du Messie*, orchestre et orgue, Hændel ; *O gloriosa Virginum*, chœur, de La Tombelle ; *Le message des Anges*, Noël du XIIIe siècle, chœur, harmonisé par Gevaert ; *Adeste fideles*, chœur et orchestre.

A l'orgue du chœur : M. A. Serres, organiste du chœur de Notre-Dame.

= Les *Catholiques des Beaux-Arts*, dont nous avons dit l'heureux programme dans l'un de nos derniers numéros, continuent avec succès leur œuvre d'apostolat et de goût. Nous relevons, dans les programmes de leurs dernières réunions, les suivants :

*43e dîner mensuel.* — Audition des camarades Paul Bazelaire, Emmanuel Berlhe et Jenck : *Andante* du 1er trio (violon, violoncelle, piano), Mendelssohn ; *Adagio* (violoncelle), Tartini ; *Sonate en ut mineur* (violon), Grieg ; *Menuet* (violoncelle), Mozart.

*44e dîner mensuel.* — Audition des camarades E. Borrel, Marcel Grandjany et André Lermyte : *Prélude* (piano), Ratchmaninoff ; *Jardin mouillé*, d'après le poème de H. de Regnier de la Presle ; *Sonate* (violon), Louis Aubert (1771) ; 2e *Arabesque* (harpe), Debussy.

*Messe mensuelle.* — *Kyrie*, sainte Hildegarde ; *Sanctus* (grégorien), messe de l'Avent ; *Jesu rex admirabilis*, Palestrina ; *Ego dormio et cor meum vigilat*, répons grégorien ; *Cantilène à sainte Cécile* ; *De profundis*, faux-bourdon de l'abbé Perruchot.

Bussière (Doubs). — Nos lecteurs n'ont pas oublié certaines idées émises par M. de La Tombelle au sujet de la renaissance, certaine d'après lui, de l'oratorio, ou

de la cantate, qui en est la forme reduite, comme aussi de son influence heureuse sur les esprits en général. En voici un nouvel exemple :

A Bussière (Doubs), petite paroisse de 325 habitants, le curé, M. l'abbé Henri Tissot, s'est dévoué à cette œuvre, et depuis un an, voici les résultats acquis.

Nous n'effaroucherons pas sa modestie en citant textuellement ses lignes. Elles sont le meilleur commentaire de l'œuvre entreprise et réalisée :

« Pour moi, dans ma paroisse *très*, *très* indifférente, j'emplis mon église, lors des séances d'oratorio, jusqu'à la rendre archi-bondée de monde ! Or ce sont des cultivateurs, des ouvriers d'usine et des curés voisins qui viennent écouter. La chorale paroissiale fait seule les frais, aidée de quelques solistes. Comme orchestre, j'ai un harmonium pédalier à 2 claviers, un piano, et un excellent flûtiste. J'ai déjà donné un extrait de *la Passion* de Bach. Cette année, j'ai donné un large extrait du *Messie*. L'année prochaine, je donnerai un extrait notable de *la Rédemption* de Franck. Afin de mieux faire comprendre la musique, je demande un prêtre qui, en chaire, fait l'explication de l'oratorio, rappelle les idées exprimées par la musique et entretient l'attention des fidèles pendant les coupures ou repos de l'œuvre éxécutée. »

Voilà qui est *parfait*. Et que certains musiciens ne sourient pas de l'exiguité de ces moyens d'exécution, ceux surtout qui n'imaginent pas l'orchestre avec moins de vingt-cinq 1ers violons, huit cors, quatre bassons et le reste à l'avenant.

L'orcheste monstre, prétendu *indispensable*, n'est qu'une forme de bluff. Et l'œuvre, toute œuvre, qui ne résiste pas, au point de disparaître, à une exécution modeste jusqu'à l'infime, est une œuvre de prétention, d'un art incertain, et *sans métier* ! On ne saurait trop louer, propager, soutenir, honorer des tentatives comme celles de cette petite paroisse du Doubs.

Elle prouve que l'on peut toujours tenter ce que l'on veut.





# Les « Sons Répercutés » dans le Chant Grégorien

## D'APRÈS UN TEXTE INÉDIT DU XI[e] SIÈCLE

---

Dans l'année XVI de la *Tribune* (1910, p. 217) se trouve inséré, avec une première réfutation, un exposé des principes du « mensuralisme » en chant grégorien. L'auteur de cet exposé y conteste que la *distropha* signifiait un son long, en disant :

Il faudrait avant tout des preuves à l'appui de la supposition que les anciens formaient des sons longs par addition ; or non seulement il n'a pas été possible de découvrir dans les auteurs antérieurs à la décadence aucun texte en faveur de cette manière de voir, mais on en trouve au contraire plusieurs qui y sont explicitement opposés. C'est ainsi, par exemple, qu'Aurélien de Réomé (IX[e] s.), en décrivant l'exécution de la *tristropha*, parle de trois notes émises séparément, *trina vocis repercussione*. Le nom même de *notae repercussae* (notes répercutées, frappées à plusieurs reprises, donc séparément) donné à ces notes accouplées, prouve qu'elles ne formaient pas un son unique prolongé. Comme le remarque le P. Dechevrens, « les tropes et les séquences composés sur des mélodies préexistantes démontrent la même chose ; car dans l'adaptation des paroles à la musique, les notes répercutées, quelles qu'elles fussent, *bi-* et *trivirga*, *di-* et *tristropha*, *pressus major* et *minor*, ne sont jamais traitées comme un son unique et long ; chaque note composante reçoit une syllabe ». D'ailleurs, quant au *strophicus*, D. Pothier (*Mél. grég.*, p. 117 sq) et D. Mocquereau (*le Nombre musical greg.*, p. 336) sont du même avis.

Pour D. Mocquereau, il ne donne à cet endroit que la traduction française du terme latin *terna percussione* : « percussion trois fois répétée », sans vouloir en décrire l'exécution.

Quand à D. Pothier, en expliquant le mot *repercussa*, il dit que « les anciens, pour rendre ces formules, ne se contentaient pas de *prolonger purement* et simplement *le son*, ils imprimaient à la voix un léger mouvement de *vibration*. *Repercussam dicimus quam Berno distropham vel tristropham vocat* ». (J. Cotto, *Musica*, XXIII). [*Mélod. grégor.*, p. 142.] D'après l'interprétation de cet auteur, les deux ou trois notes du strophicus sont une « note [1] longue » dont le son n'est pas seulement long, mais en même temps un son vibré [2].

1. C'est-à-dire : *son long* ; car, avant l'introduction de la musique mesurée polyphone, la « nota » était le signe graphique du son. La confusion de « nota » avec « sonus, vox » est l'une des causes du mensuralisme de la musique grégorienne !

2. Le traducteur allemand de D. Pothier, D. Kienle, rend ainsi ce passage : « Denn

Pour le soliste chanteur qui ne peut pas exécuter l'ondulation du strophicus, D. Pothier préfère en prolonger le son : « Il suffit, dit-il, pour le strophicus et l'oriscus, de prolonger le son en proportion du nombre des notes qui se rencontrent unies sur le même degré. [1] » (*Mél. grég.*, p. 103.)

Parmi les auteurs antérieurs à la décadence, c'est d'abord Guy d'Arezzo qui parle, en passant, de la trémulante : *aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant, id est varium tenorem.* (*Microl.*, ch. xv.) Ce texte étant mal expliqué par les « mensuralistes », nous en fournissons aux lecteurs un commentaire inédit qui se trouve dans le *Codex Palatinus Vindobonensis* (cpv) *latinus*, nº 2502. Selon Jacobsthal, *Chromat. Alteration*, p. xxi et 1, ce manuscrit est de la fin du xiᵉ siècle [2].

Ce passage est tout aussi remarquable sous le rapport de la terminologie musicale du moyen âge.

Quant aux notes doubles et triples à l'unisson, l'anonyme *expositor Guidonis* (maintes fois cité en ces termes par Jean de Muris dans *Speculum musice*, l. VI, v, Coussem. SS. II, 242 ss.) dit, fº 13 :

| | |
|---|---|
| 1º Il est nécessaire que les sons aient une durée différente marquée par le mot « des autres sons », c'est-à-dire qu'ils aient d'autres sons dont chacun représente un temps (selon le nombre des syllabes), parce qu'ils se tiennent sur le même degré, comme les unissons répétés dans la notation d'un neume ordinaire. | *Opus est ut aliae voces habeant morulam* (p. 15 *a*) significatam ab hac voce *aliis vocibus*, id est ut habeant alias voces entes morula, quia morentur in eodem loco tamquam eaedem voces repercussae [3], sicut cum ita notatur ut qualibet neuma. |
| Je dis : la tenue (de deux syllabes à l'unisson) plus brève (que 4 syllabes) ou plus longue (que celle d'un temps des notes ordinaires), comme par exemple dans le verset du Répons-Graduel *Adiuva nos, Deus salutaris*, *Deus* étant une tenue (de 2 notes unissones), est suivie d'une tenue double dans *salutaris*, parce qu'elle | Morulam dico *duplo breviorem* vel *duplo longiorem* se, sicut in Versu Gradali *Adiuva nos, Deus salutaris* [4], «Deus» cum sit morula, *duplo longiorem* se morulam «salutaris» habet post se, cum ipsa sit *duplo brevior*, quia ipsa non habet nisi duas voces repercussas, et « salutaris » quatuor : et hoc est dupla proportio. |

die Alten begnügten sich nicht damit, die Töne einfach zu *verlängern ;* sie gaben ihnen vielmehr eine leichte vibrirende Bewegung. » (Traduction de D. Kienle, p. 117.] Or D. Pothier et D. Kienle ne sont pas du même avis que les PP. Bonvin et Dechevrens, partisans du mensuralisme.

1. Kienle traduit : « Dem Strophicus und Oriscus entspricht einigermassen ein Verlängerung des Tones » (p. 93).

2. Je suis heureux de cette occasion de pouvoir devant le public exprimer une profonde gratitude à la direction de la bibliothèque impériale de Vienne qui m'a prêté ledit manuscrit.

3. Les mots soulignés du texte latin correspondent aux mots du *Micrologue*, Gerbert SS. II, 15 *a*.

4. D'après la terminologie musicale des anciens, le mot *repercutere* se dérive du touchement du monochorde (*Semel percussus nervus*, Boet., *Inst. Mus.*, I, 31, éd. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867, p. 222). La corde une fois touchée ne donne qu'un son bref. Pour avoir un son long, il faut deux ou trois touchements, c'est-à-dire une répercussion de la corde, et ce qui est en même temps une imitation de la voix trémulante.

a la moitié de cette tenue-ci, ne possédant que 2 sons répercutés, pendant que *salutaris* en a 4 ; et cela est la « double proportion ».

2º Et les temps (répercutés syllabiquement) demandent une proposition non seulement entre eux-mêmes, mais aussi vis-à-vis des notes trémulantes et des sons connexes et *vice versa*, de quelque façon qu'elles soient disposées dans le chant.

[1] Et non solum morula morulae conferatur, sed etiam *tremulae* et connexis vocibus et e converso, quocumque modo disponantur in cantu.

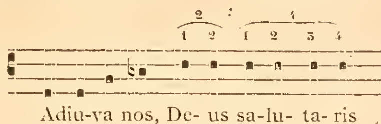
Aussi la trémulante est une voix répercutée comme la corde récitante, mais avec cette différence, que les sons brefs (de la teneur syllabique) sont émis d'une même impulsion de voix (du mot correspondant), tandis que dans la vibration un son fort est suivi d'un son faible, comme vibré. C'est pourquoi le livre [du *Micrologue*] dit plus loin [vers la fin du ch. xv; Gerbert SS. II, 17 *a*) que les mêmes sons répercutés paraissent être élevés et baissés [2], et ici (p. 15 *a*) il les appelle un son varié quant à la vue (du neume accent), quoiqu'en réalité la voix soit la même, parce que les sons se tiennent sur la même corde.

Tremula est similiter vox repercussa sicut morula, sed illud interest quia in morula voces eaedem aequali impulsu vocis proferuntur ; in tremula vero eaedem *nunc maiori, nunc minori impulsu* [Gerb., 17 *a*] vocis *efferuntur* quasi tremendo. Unde liber in sequentibus easdem voces repercussas dicit videri *has elevatas, has depositas* [2]. Et hic vero *varium tenorem* [15 *a*] vocat eas quantum ad visum, cum in rei veritate sit idem tenor, quia tenent se in eadem voce.

3º Mais la note trémulante se fait en deux manières, ou ainsi : *Euge*, [3] ou ainsi : *O sapientia*.

Tremula autem duobus modis fit, vel hoc modo « Euge »[3], vel hoc modo « O sapientia ».

1. Le manuscrit a ici un espace blanc, évidemment pour être rempli de l'exemple neumé :




2. Guy semble avoir en vue la syncope dont les deux notes consistent en accent aigu (/) qui signifie un son plus élevé, et en accent grave (\) qui signifie un son plus bas : « adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur. »

Ces deux notes s'unissent aussi dans la syncope de la musique polyphone du moyen âge : « Syncopa est divisio cuiuscumque figurae *ad partes separatas quae ad invicem reducuntur* perfectionem numerando. » (Philippi de Vitriaco, *Ars perfecta* ; De Coussemaker, III, 48 *a*.) Les deux *notae minimae* signalées dans la suite de ce passage sont enchaînées (syncopées) en une *nota semibrevis* et sont marquées par deux points Plus tard on a conjoint les notes séparées des 2 mesures en une note de double valeur :



3. Dans la copie *cpv* du *Commentaire*, les deux antiennes ne sont pas notées en neumes, de sorte qu'on pourrait douter, à première vue, laquelle des antiennes




4° Dans la suite, le commentateur va résumer tout ce qu'il vient de dire, en expliquant les termes : le *Tenor non repercussus* (*mora ultimae vocis*), les deux sortes du *Tenor repercussus*, c'est-à-dire 1° la *morula* (corde récitante sur plusieurs syllabes, dont chaque son contient un temps bref, tandis que la *mora* a un allongement) ; 2° la *trēmula* (vibration de deux ou trois temps sur une seule syllabe).

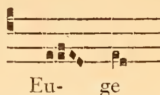
La tenue est un son tantôt répercuté, tantôt non répercuté. Celui-ci est la tenue par laquelle nous distinguons les phrases, les incises musicales et les groupes de notes, quand nous nous arrêtons un peu à la fin de quelques sons.

Tenor alius repercussus, alius non repercussus ut ille per quem distinctionem syllabasque et neumas discernimus, quando in fine aliquarum vocum aliquamdiu immoramur.

La tenue répercutée est tantôt un temps bref (répété syllabiquement), tantôt (mélismatique, c'est-à-dire) trémulant ; et c'est ce que le livre donne à entendre par : qu'ils aient ou une tenue (syllabique) ou une trémulante, c'est-à-dire une tenue variée, qui au moyen d'une impulsion différente de la voix, non par un différent son, parce qu'il s'y tient de la même manière que la corde récitante [dont la durée (dans *Deus*) est en soi plus longue (que le temps simple de la note ordinaire), mais plus brève (que celle de *salutaris*) ; car chaque durée peut avoir

*Repercussus* [1] alius morula, alius tremula : et hoc est *aut habeant morulam aut tremulam* (Gerb., 15 a) *id est varium tenorem* [2], per varium *impulsum*, non per variam vocem, quia eadem est [quae [3]] duplo brevior id est longior quantum ad se non est, sed tamen aliis vocibus collata proportione recipit quemlibet (tenorem) *ut aliae* (*voces*) in tribus tantum fit vocibus vel duabus [4] ut in *O sapientia*. *O* partim *connexas* voces partim tremulam habens, confertur ad *sapientia* proportione sesqualtera.

*Euge* l'anonyme *Expositor Guidonis* a en vue : celle qui débute par le quilisma (commun d'un confesseur pontife) ou celle qui débute par le *pes quassus* (confesseur non pontife) :




Cette seconde antienne ne pouvait pas être entendue par le commentateur, parce qu'il avait déjà cité l'antienne *O sapientia* pour la double note du tremolo, et parce qu'il voulait par *Euge* signaler une vibration différente de celle-là, en disant : « vel hoc modo *Euge*, vel hoc modo *O sapientia*. » En outre, l'antienne *Euge*, qui commence par le *pes quassus*, n'existait pas encore au XIe siècle ; ou mieux, elle n'avait pas encore le début *Euge*, et commençait simplement par *Serve bone*. Le mot *Euge* fut ajouté plus tard, et c'est à D. Pothier qu'on doit l'initium musical d'aujourd'hui. (*Revue du chant grégorien*, Grenoble, X, 1902, p. 178.) Donc l'antienne *Euge* citée dans le Commentaire est celle qui débute par le *quilisma*.

1. *Cpv* lit : *Repercusso*, ce qui s'y trouve corrigé, par une main postérieure, en *repercussio* ; mais le pronom *alius* présuppose *repercussus*, sc. *tenor*.

2. Après *tenorem*, le copiste du *cpv* semble avoir omis le pronom relatif *qui*, dont le verbe *fit* suit ci-dessous, après une phrase intercalée : *tenorem qui... in tribus tantum fit vocibus*.

3. La parenthèse [...], ne se trouvant pas dans le manuscrit, est ici ajoutée pour l'intelligence de la phrase embrouillée.

4. Voyez note 1 de la page suivante.

une tenue quelconque (c'est-à-dire proportionnée), selon qu'elle est est en relation avec les autres tenues (plus brèves ou plus longues)] se fait seulement en trois[1] ou en deux voix répercutées comme dans *O sapientia*. *O*, qui contient des voix connexes et une vibration, est en proportion sesquialtère du mot *Sapientia* (4 : 6).

5° J'ai dit que la trémulante est une tenue variée; et cette tenue qui est ici variée : *O*[2], ailleurs longue quand elle est chantée dans la récitation de *O sapientia*[3] ou *Deus salutaris*, est signifiée par la virgule couchée sur les lettres du texte chanté, p. ex *Adiuva nos*[4], pour montrer que ces voix sont réitérées sur la même ligne, ce qui peut être reproduit dans l'écriture du texte, mais nullement dans les neumes du chant[5].

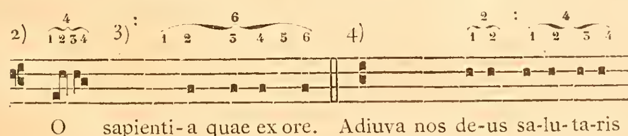
Dixi, *tremulam* esse *varium tenorem*, quem tenorem (hic varium *O*, alibi longum cum in morula profertur, ut si diceretur *O sapientia* vel cum dicitur *Deus salutaris*)..significat *virgula plana apposita literae*, id est scripturae super quam fit cantus, ut cum dicitur *Adiuva nos*[1], ut ita ostendat, voces illas in eadem linea repercussas, quod tamen in scriptura potest fieri, non in neuma cnm dicitur.

1. Trois voix répercutées se trouvent dans (le *quilisma*? et) la *tristropha*, deux voix dans le *pes quassus* et la *distropha*. La vibration ne peut embrasser que trois voix répercutées, plus de trois se divisant en deux neumes.

« Plus de trois voix, m'écrit D. Pothier, sont partagées en deux groupes. Lorsque « les strophicus sont accouplés, il y a reprise de mouvement d'impulsion à chaque « groupe, sans interruption du son vibré. Ex.




« Remarquons, pour la mesure de cette deuxième notation-ci, que la croche n'a pas « la mesure rigoureuse et est dite avec liberté (*immensurabilis... incerti valoris*) « et une aisance d'abandon. » (Lettre de D. Pothier du 2 mai 1895.)




5. Le commentateur anonyme ne semble pas connaître le manuscrit 359 de Saint-Gall, où la corde récitante est neumée avec les virgules couchées — — ; voir l'édition de Lambillotte, p. 55 *s* : R. gr. *Ho-dī- ē scī-etis... quī dē-dū-cīs vē-lūt ō-vem* ; tandis que le Cod. de Montpellier a remplacé ces virgules couchées par les virgules droites ou accents aigus : *Pal. mus.*, IX, 153, *o-pe-ra manu-um...*, p. 177, ℣ *Sed sic e-um vo-lo mane-re.* On pourrait en conclure que *l'expositeur* fut un Français, si ce n'est que les mots : « *diapente vero et* diatessaron obtinent iura diaphoniae, i. e. organi *quo utuntur Francigenae* » (p. 4) indiquent un étranger. Mais aussi étranger, il pouvait peut-être connaître la notation du Code bilingue. Mais s'il en avait sous-entendu ces virgules droites, il aurait été en opposition avec les manuscrits du *Micrologue* qui ont interprété les mots *virgula plana literae apposita* par intercalation du neume quilismatique (*cpv* 2.502 f°. 23 (ita)) et par le trait couché (Cod. Bruxelles 10.162

Cela ne doit pas nous déconcerter, s'il dit : le même temps varié et long, parce que le même son est tantôt varié (comme la trémulante [1]), tantôt long (comme le teneur syllabique qui dans l'exemple est plus long que la voix vibrée).

Nec nos turbet quod dicit, eumdem tenorem et varium et longum, quia idem sonus alibi est varius et alibi longus.

D'après le Commentaire du *cpv*, Guy donne à la note trémulante « un son varié et long ». Or les deux ou troix voix répercutées de cette note-ci ne sont pas « séparément frappées, » mais un son unique continué et vibré, comme le quilisma dans *Euge* et la syncope dans (*O sapientia*).

C'est aussi la doctrine des autres théoriciens antérieurs et postérieurs à Guy. Dans un autre article, nous démontrerons cela pour le *quilisma*, et ensuite pour les *strophicus* et *pes quassus*.

Dom Célestin Vivell.

et 5266, Fétis { — / sta ), et parce que le mot *plana* indique une virgule plane (couchée), selon le grammairien Priscien : *virgula jacens ita* (Institut. gramm, Lipsiae, Teubner (1859).

1. Voir ci-dessus, sous le numéro 1° : « Morulam dico duplo breviorem vel duplo longiorem se » = 1 : 2 ; 2 : 1. (1 2 : 1 2 3 4 — de-us sa-lu-ta-ris)

---

N. B. — *La fin de l'étude sur le* Salve Regina *a dû être reportée au numéro de mars.*





# Chronique des Concerts

Aux concerts Lamoureux l'événement sensationnel est la venue du cappelmeister R. Strauss, qui dirige son beau poème : *Mort et transfiguration*, et le nébuleux *Zarathustra*, peinture des affranchissements douloureux de l'homme tendant vers la surhumanité (!!!) Je ne sais si les pédagogues métaphysiciens d'outre-Rhin trouvent clair ce « déchiffrage de l'énigme de l'être », mais je déclare qu'en dépit de la transcendance des moyens musicaux employés, je suis rebelle à la traduction artistique de cet orgueil philosophique. M. Strauss a dirigé aussi la *Symphonie inachevée* de Schubert et des fragments des *Maitres Chanteurs* honorablement, sans plus. Le contraste est même curieux entre l'exubérance du compositeur et la froideur du chef d'orchestre.

Cette séance était suivie, le dimanche 10, d'une superbe reprise de *Zarathustra*, dirigée par M. Chevillard, encadrée par des œuvres connues, dont le délicieux *Concerto* de Rimsky Korsakoff, joué par M. Ribo. Je regrette de n'avoir pu entendre le *Prélude du Sphynx* de M. Maugüé. Le 17, au milieu d'œuvres de tout repos, signalons le *Mazeppa* de ce protée de Liszt, génial, inégal, richissime en combinaisons neuves et trouvailles ingénieuses, que nos contemporains ont pillées à plaisir, et aussi différent du mécanicien des rapsodies que celui-ci l'est du Liszt compositeur d'œuvres religieuses.

A l'exposition internationale d'art chrétien moderne, la Société de Saint-Jean a donné un concert d'œuvres françaises modernes « pour servir aux offices de l'Eglise ». Les chœurs de la *Schola*, sous la direction de V. d'Indy et des auteurs, ont donné des motets, des cantiques et des plains-chants modernes de Franck, P. Jumel, abbé Boyer, de La Tombelle, Gastoué, d'Indy, de Serres, Ropartz, abbé Perruchot, Saint-Réquier, dom Pothier et Ch. Bordes (dont on redonnait l'admirable *Domine, puer meus jacet...*). Ces œuvres, très diverses de tendance et d'écriture, sont animées du même esprit religieux et sont visiblement faites pour des musiciens très avertis de ce que doit être la musique d'église. Quand on réfléchit que les auteurs choisis représentent une minorité parmi ceux qui cultivent avec succès l'art sacré, on peut mesurer le chemin parcouru depuis seulement cinquante ans ; et nous devons être reconnaissants à la Société de Saint-Jean de nous avoir donné l'occasion de faire cette constatation.

Puisque nous parlons de musique chorale, rappelons le succès obtenu par la vaillante phalange des chanteurs de la Renaissance, sous la vivante direction de M. H. Expert, à leur premier concert annuel. Il est superbe de renouveler les mêmes louanges à toutes les séances où cet infatigable érudit nous révèle quelque beauté nouvelle de notre art national de la Renaissance. Signalons cependant, puisque c'est de saison, de délicieux Noëls, dont un de Nicolas Martin, et les intermèdes de clavecin par M. A. Dolmetsch.

Le quatuor Parent consacre ses séances aux œuvres de musique de chambre de Franck, en y adjoignant les pièces d'orgue, par M. Boulnois, et de piano, par Mlle Dron. A la *Schola* aussi, le quatuor Lefeuve donne les quatuors de Chausson et de Debussy, encadrant de très intéressantes pièces et mélodies de R. de Castéra.

Je n'insiste pas davantage sur nos quartettistes pour cette fois ; par contre, j'appelle l'attention sur de nouvelles associations musicales : outre le trio Hefti, dont j'ai déjà parlé, voici le trio Pitchot-Costa, avec des trios de Brahms, Haydn, Beethoven, Schumann, et le trio féminin S. Bailet, L. Talluel, A. Clément, avec des trios de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann. On ne peut que féliciter des artistes de cette valeur de se réunir ainsi, et de faire passer, de façon si désintéressée, le culte de l'Art avant le souci, trop fréquent, de la réclame personnelle.

Revenons encore à la salle de la *Schola*, puisqu'en ce moment elle nous offre nombre de séances des plus intéressantes : Mlle Selva exécute magnifiquement, comme toujours, les op. 101, 106, 109, 110, 111, les 33 variations de Beethoven, la *Suite en fa dièse* et les *Rustiques* de Roussel, des œuvres de D. de Séverac, parmi lesquelles la ravissante *Cerdaña*... Mais à quoi bon de nouveaux éloges, tant pour l'interprète que pour les auteurs ? Il est ainsi certains artistes qui nous forceraient à nous répéter toujours ! Mlle Véluard a donné une séance consacrée à des œuvres de Haydn et Mozart, que son jeu clair a parfaitement mises en valeur ; quelle ravissante musique quand elle est bien interprétée !

Encore à la *Schola* : le deuxième concert d'orchestre est consacré à Ch.-Ph.-Em. Bach. Ce grand musicien, trop peu connu, s'affirme en des œuvres diverses : *Symphonie concertante en ré*, *Concert pour violoncelle* (joué par M. Pitsch) et *les Israélites dans le désert*, oratorio où il apparaît plutôt comme un rival de Gluck et un précurseur de Mozart et Beethoven, que comme le chaînon destiné à relier logiquement J.-S. Bach à la musique « moderne » du temps (1769). Sous l'habile direction de M. Marcel Labey, ce « jeune » d'il y a un siècle nous intéresse vivement à ses nouveautés. L'éminent organiste L. Vierne complétait le programme par une merveilleuse exécution de la *Toccata et fugue en ré mineur* de J.-S. Bach.

Deux mots sur une intéressante séance organisée par Mlle Sauvrezis : une heure de musique pour les enfants. Partant de ce principe que la jeunesse ne peut aller se former le goût aux concerts ordinaires, qui sont trop longs ou ont lieu à des heures très tardives, cette vaillante artiste, reprenant une tentative déjà couronnée de succès l'année dernière, avec le concours de musiciens non moindres que le trio Chaigneau, Mme Hardy-Verneuil, M. Snell a donné — un dimanche après midi — un programme composé d'un fragment du *Trio* de Brahms, *la Procession* de Franck, *le Jeu de Robin et Marion*. Rien n'était attachant comme de suivre les jeux de physionomie des enfants, écoutant de toutes leurs oreilles cette musique faite « pour eux ». Les enfants sont très sensibles à la beauté ; plusieurs d'entre eux, interrogés, ont déclaré avoir été très impressionnés par *la Procession*.

Je souhaite bon succès aux prochaines auditions, dont la valeur éducative permettra de former le goût des futurs dilettantes et de préparer aux artistes, par une culture lente et approfondie, un public vraiment sérieux.

E. Borrel.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Demandes.

Un maître de chapelle de nos amis, se retirant, désire céder une partie de ses livres et partitions, comprenant des lots : 1° de musique en général ; 2° biographies de musiciens célèbres ; 3° chant grégorien, méthodes et traités ; 4° collections de revues ; 5° motets et pièces d'orgue.

On désirerait vendre chaque lot en bloc. Prière d'adresser les offres à la rédaction de la *Tribune*. En voici le détail ; tous ces volumes sont brochés, mais en bon état, quelques-uns sont reliés ; beaucoup sont neufs.

I. Combarieu, *la Musique, ses lois, son évolution* ; *la Musique et la Magie* ; Hellouin, *Essai de critique de la critique musicale* ; Stainer, *la Musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions* ; Pierre Lasserre, *les Idées de Nietzche sur la Musique* ; Riemann, *les Eléments de l'esthétique musicale* ; Maurice Clerjot, *Quelques réflexions sur l'art du violon* ; Pazdirek, *Manuel universel de littérature musicale*; Sonneck, *Catalogue du fonds musical de la Library of Congress* (Bibliothèque nationale des Etats-Unis) ; H. de Curzon, *l'Evolution lyrique au théâtre dans les différents pays* ; Pierre Aubry, *A propos de dictée musicale* ; *Un théorème inédit relatif à la transposition* ; Barbereau, *Études sur l'origine du système musical.*

II. Mme Gallet, *Schubert et le Lied* ; William Ritter, *Smetana* ; Camille Bellaigue, *Mendelssohn* ; A. Jullien. *Reyer* ; A. Pougin, *Hérold* ; L. Dauriac, *Rossini* ; F. Hellouin, *Catel* ; Landormy, *Histoire de la musique* ; Strealfeild, *Musique et musiciens modernes.*

III. M. Vigourel, *Quelques Observations sur le plain-chant ; le Mécanisme vocal dans le chant grégorien* ; Dom Burge, *Examen des théories rythmiques de Dom Mocquereau* ; *Acta* du Congrès grégorien de Strasbourg ; Leclerc, *le Chant liturgique document d'art* ; *Motu proprio* de S. S. Pie X ; A. Gastoué, *les Vierges sages et les Vierges folles* ; Aubry et Gastoué, *Recherches sur les « tenors » latins* ; Aubry, *le Rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes* ; Caharel, *Chants des offices à l'usage des fidèles.*

Méthodes et traités de Dom Mocquereau (Exercices rythmés) ; Dom Johner ; Dom Suñol ; Dom Rojo : A. Gastoué ; G. Bas. Traités d'accompagnement de Chassang, R. P. Dauphin, Bourguignon. Accompagnements du *Kyriale vatican* par l'abbé Henry, et par l'abbé Brun. Accompagnement de l'office propre de saint J.-B. de la Salle.

IV. La collection de la *Revue du chant grégorien*, années 6, 7, 8, 9, 10, 11 (il ne manque dans l'ensemble que sept numéros, faciles à remplacer).

V. Œuvres religieuses des meilleurs auteurs modernes, vocales et d'orgue. Soixante-dix motets, messes, et collections de motets de : abbé Boyer, de La Tombelle, Perosi, Nicolas Couturier, abbé Lhoumeau, P. Otaño, Pagella, O. van Durme, etc. Trente partitions pour orgue et harmonium, surtout italiennes.

## Réponses.

*Groupe d'études de S. S.* — Bien reçu votre lettre, ainsi que nous l'annoncions en notre dernier numéro. Les idées que vous y exprimez ont nombre de points de contact avec les nôtres, mais plusieurs autres ne concordent pas ; nous craignons que vous ne vous soyez mépris sur notre « état d'âme ».

En matière de chant populaire, il y a lieu de distinguer. En effet : « populaire » est-il, oui ou non, synonyme de « vulgaire » ? C'est bien là toute la question. Or, les chants que vous nous proposez, telle ou telle chanson usinière, telle ou telle romance qui nous paraît plate, sont, à n'en pas douter, vulgaires ; elles sont aussi populaires. Est-ce une raison pour les mettre en vedette, en leur donnant asile? Il ne nous semble pas. Car, Dieu merci ! il y a suffisamment, et il y a encore nombre de chants qui sont populaires d'origine, de sentiment, de forme, et qui ne sont pas du tout vulgaires. Voyez, par exemple, la collection des vieilles *Chansons de France*, pour le passé, celles de nombreux chansonniers, tels Botrel, parmi les modernes. Eh, oui ! le « canard déployant ses ailes » ou le « jambon de Mayence » n'encourront en rien la condamnation que vous paraissez craindre : car ils sont *à leur place*. Mais telle romance, même — nous oserions dire : surtout — prétendue chrétienne, tel chant de style « café concert », ne trouveront *jamais* grâce devant nous ; ce sont des pièces d'un genre faux, d'un genre souvent... qui n'est même pas un genre.

L'art ne consiste pas en effet dans telle ou telle formule ; deux lois le conditionnent : la loi d'une certaine élévation, d'une certaine tenue dans les idées qu'il exprime ; la loi d'une appropriation parfaite à son objet. Or, si cette appropriation entraîne avec elle la vulgarité et la platitude, elle est évidemment inartistique, car elle est l'opposé de l'élévation morale, de l'éducation, en un mot, à laquelle doit tendre tout effort artistique.

En un mot, une publication peut être éminemment utile, pratique, en même temps qu'artistique ; mais une publication « utilitaire » a quatre-vingt-dix-neuf chances sur cent de ne jamais avoir droit à entrer dans le domaine de l'art.





# BIBLIOGRAPHIE

VINCENT D'INDY : **Beethoven.** 1 vol. in-8° de 150 pages, illustré de 12 planches hors texte. Paris, Henri Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon. Prix : 2 fr. 50.

A mesure que s'accroît la renommée des plus grands génies, le besoin de les expliquer de diverses façons et de les réclamer par des moyens plus ou moins discutables, pour les proposer en exemple à l'appui des thèses les plus contradictoires, se manifeste un peu partout. Ainsi en était-il advenu de la grande figure beethovénienne avant que la remarquable étude publiée par Vincent d'Indy vînt remettre les choses au point. Outre son intérêt historique, sa sérieuse documentation et sa profonde compréhension de l'auteur de la *Messe en RÉ*, cette étude a le rare mérite de l'opportunité. Placée résolument et explicitement à l'opposite de ceux qui nous montrent obstinément un Beethoven débraillé, mal élevé, et indiscipliné sinon inculte, Vincent d'Indy fait entendre ici la voix du simple bon sens, celle qu'on écoute le moins de nos jours. Parti de cette évidence qu'un artiste de cette envergure ne se pouvait concevoir sans une culture très complète, une instruction patiente et étendue, une forte discipline de l'intelligence, le biographe de Beethoven nous fait assister à toute la formation de l'artiste et nous le montre imitant d'abord les chefs-d'œuvre de ses devanciers, traversant ensuite une sorte de période transitoire où ses qualités personnelles commencent seulement à se faire jour et aboutissent enfin à la pleine possession de son génie, conscient et réfléchi. Sur cette existence tourmentée, M. d'Indy, dédaigneux des anecdotes d'almanach plus ou moins controuvées qui ont cours sur la vie du maître de Bonn, n'a point manqué de nous faire assister aux réactions bienfaisantes de l'esprit chrétien, de la foi ardente, de la conviction profonde dont ne s'est jamais départi le catholique musicien qu'on essaie aujourd'hui de nous « laïciser ».

Ces tentatives criminelles, véritable vandalisme de l'esprit, mille fois plus méprisable que tous les autres, ne sont jamais épargnées à ceux dont la valeur intellectuelle hors de pair n'a point cessé d'être secondée par une foi ardente : on aurait voulu un Pasteur incroyant, un Franck indifférent, un Beethoven « affranchi des superstitions ». Il est bon qu'une plume autorisée ait rétabli pour les deux derniers une vérité qu'on ne discute plus guère à propos du premier. Après la biographie de César Franck, que nos lecteurs connaissent, voici celle de Beethoven avec un récit de ses derniers moments qui ne laisse place à aucune échappatoire, avec les citations de quelques-unes de ses propres paroles sur ce Dieu qu'il « n'a cessé de servir depuis sa plus tendre jeunesse », sur ce juge « devant lequel il pourra paraître sans crainte un jour », etc., avec, enfin, tous les détails qui ne trompent guère, comme par exemple l'habitude qu'avait Beethoven de lire l'*Imitation de Jésus-Christ.*

Cette monographie, rendue plus attrayante encore par les reproductions de portraits et de croquis divers qui la complètent, est exempte de toute pédanterie comme de tout étalage technique. Des idées vraies sous une forme simple : telle en est la caractéristique.

Abbé F. BRUN : **Le Mystère de l'Annonciation.** Bureau d'édition de la Schola. Prix : 2 fr.

Nous sommes bien en retard pour parler de cette composition charmante, d'un effet exquis, et très certainement l'une des plus artistiques œuvres sorties de la

plume de M. l'abbé Brun. Ce *Mystère* est une sorte de petit oratorio, pour voix à l'unisson, avec récitants, soli et chœurs, accompagnement d'orgue et quatuor à cordes *ad libitum*. Basé sur les beaux motifs grégoriens de l'offertoire de l'Annonciation, ce mystère est certainement un des jolis modèles du genre, et à la portée des plus modestes chœurs où l'on a l'habitude de chanter.

Auguste Sérieyx.

Dr Marage : **Petit Manuel de Physiologie de la Voix.** In-8o de 204 pages. Paris, chez l'Auteur, 14, rue Duphot. Prix : 10 fr.

Ce livre, dédié aux chanteurs et aux orateurs, est le résumé de douze leçons du cours libre de physique biologique professé à la Sorbonne par M. Marage.

Le programme de ce manuel est très simple : l'auteur suit la destinée d'une onde sonore depuis son point de départ jusqu'à son point d'arrivée.

Tout bon chanteur doit être persuadé de la nécessité d'acquérir de solides notions physiologiques ; il les trouvera dans ce volume, exposées avec clarté et précision.

Plusieurs grands professeurs de chant et divers conférenciers nous ont affirmé l'excellence et l'opportunité de cet ouvrage, dont les conclusions ont déjà, par eux, été expérimentées avec un égal succès.

M. Marage commence par étudier les organes et les fonctions respiratoires ; après un chapitre consacré aux vibrations acoustiques, il établit les bases *scientifiques* de l'enseignement du chant et de l'exercice de la parole.

Il formule en maint endroit d'excellents principes, sur l'émission des voyelles par exemple :

« Une voyelle étant une vibration aéro-laryngienne intermittente renforcée ou « transformée par la bouche :

« *a*) Une voyelle n'est parfaite que si elle est produite en même temps par une bonne « émission laryngienne et une bonne diction buccale ;

« *b*) A chaque voyelle laryngienne chantée sur une certaine note correspond une « forme, et une seule, de cavité buccale pour un sujet déterminé ;

« *c*) On peut chanter n'importe quelle voyelle sur n'importe quelle note comprise « dans sa tessiture, mais il est vrai que certaines voyelles se chantent plus facilement « sur certaines notes. »

L'auteur émet d'autres affirmations qui peuvent surprendre au premier abord, mais que l'on ne peut s'empêcher après étude de trouver justes :

« Il y a une voix aéro-laryngienne. Il n'y a ni voix de poitrine ni voix de tête. La voix doit être homogène, et le passage des notes graves aux notes aiguës ne doit pas être marqué, les registres sont des parties de la tessiture, et l'on peut définir un registre l'ensemble des notes produites par le même mécanisme. »

A signaler aussi l'intérêt des chapitres intitulés : *Acoustique des salles* et *l'Oreille musicale*. Nous recommanderons tout spécialement les pages excellentes et souverainement pratiques, consacrées à la *gymnastique respiratoire*, déjà appliquée en diverses écoles et cours de chant, et dont M. Marage a su condenser les bases et les principes d'une manière précise, facile à observer. Avec les conseils aux chanteurs et aux orateurs sur la manière de *faire porter* le son d'après la capacité de la salle et l'importance de l'auditoire, ces pages sont parmi les meilleures de l'ouvrage.

Une foule de croquis, de photographies, de coupes schématiques, illustrent l'ouvrage et concourent à la vérification pratique des principes émis auparavant.

Chaque chapitre se termine par un résumé très substantiel et une liste de « travaux à faire ».

L'auteur, après avoir rempli son programme sans parler une seule fois musique ou méthode de chant, a cependant bien établi les principes essentiels de la *science* du chant, fondation de l'édifice dont l'*art* du chant constitue le couronnement.

Félix Raugel.

Boudinier (Céline) : **Les Nouveaux Principes du Chant.** In-8° raisin de 214 pages. Paris, chez l'Auteur, 25, rue de Châteaudun. Prix : 5 fr.

Le but de l'auteur, professeur de chant, est de résoudre le problème de l'émission dans le chant : il s'agit de « déterminer la modification à apporter au mécanisme de « la parole pour qu'il devienne apte à créer la grande intensité nécessaire à tous les « sons chantés ».

Après avoir passé en revue l'organe vocal, et donné quelques notions préliminaires sur le son en général, et le son vocal en particulier, Mme Boudinier entreprend aussitôt l'étude de la formation organique des voyelles, qu'elle divise en deux catégories au point de vue de l'intensité et de la portée : *i*, *é* d'une part, et *ou*, *o*, *a*, d'autre part, « différence originelle qui fait toute la difficulté du chant » et précise ainsi le problème qu'elle veut résoudre. La véritable règle générale de l'émission dans le chant serait celle-ci : « Le son chanté doit être émis avec le larynx remonté. » Ceci, nous l'avouons, semble difficilement justifiable ; et, malgré la grande compétence que montre l'auteur dans le reste de son travail, nous hésitons à souscrire à une affirmation telle, et qui nous semble d'une application peu réalisable pratiquement.

Un chapitre est consacré aux procédés d'émission actuellement en usage, deux autres à l'Histoire de l'école italienne et sa méthode, puis à l'Ecole française.

La deuxième partie de l'ouvrage, consacrée à l'étude détaillée des registres de la voix, amène nécessairement comme corollaire un plan de méthode, de gymnastiques vocales. Malgré nos critiques, il y a là de précieuses indications que nous croyons appelées à rendre de grands services aux chanteurs ; en tout cas, tout l'ouvrage est appelé à développer en eux la faculté de la réflexion dont Garcia a dit : « C'est en réfléchissant bien plus qu'en « exerçant qu'on se perfectionne dans les arts. »

Félix Raugel.

Albert Nortal : **La condamnation de Mignon.** In-12 de 228 pages. Paris, Falque, 76, rue de Rennes. Prix : 3 fr. 50.

Fantaisie humoristique, critique musicale écrite en faveur de la bonne musique, et contre l'opéra et l'opéra-comique surannés dont Auber et Ambroise Thomas ont fourni les types les plus creux.

Un jury réunit Hans Sachs, Tannhaeuser, Don Juan, etc., qui font comparaître à leur barre la pauvre Mignon, irrémédiablement condamnée, malgré les témoins à décharge, tous empruntés au « vieux » répertoire de *Robert le Diable* ou des *Huguenots*. Plusieurs pages sont excessivement amusantes ; en somme, essai (dont tout n'est sans doute pas à louer), mais très ingénieux.

Desmet et Depuydt : **Organum comitans ad** *Graduale*. Namur, Wesmaael-Charlier.

Les savants professeurs à l'École de musique religieuse de Malines ont terminé cet ouvrage considérable, commencé depuis plusieurs années. Les quelques pages qui nous en ont été communiquées indiquent un travail soigné et recommandable, le meilleur peut-être de tous ceux du même genre parus jusqu'à présent ; sa facilité n'exclut pas son caractère artistique.

L. T.

## *VIENT DE PARAITRE :*

Chez Gabriel Beauchesne et Cie, éditeurs, rue de Rennes, 117, Paris (6e) : *Le latin accessible à tous*, précis de grammaire latine avec exercices et vocabulaire, nouvelle édition améliorée et transformée par Dom Boussion, O. S. B. 1 vol., 2 fr.

Du même auteur : Dom Boussion, O. S. B., **Fleurs de l'année liturgique** ou versions graduées extraites du bréviaire et du missel ; prix : 2 francs. En vente chez l'auteur, à Dongelberg, par Incourt (Belgique).

= La revue de musique religieuse, fondée et dirigée par M. l'abbé Marty, et intitulée *La Petite Maîtrise*, est définitivement annexée à la *Librairie d'art catholique*, 6, place Saint-Sulpice. Notre excellent confrère M. l'abbé Brun, qui en ce moment fait paraître une série populaire, sous le titre la *Schola paroissiale* (39, rue de Grenelle), a été chargé de la nouvelle rédaction de la revue.

Voici le sommaire de *la Petite Maîtrise*, nos de janvier et de février :

*La Petite Maîtrise*, no de janvier (Edition chant). — *Texte* : Lettres à un Curé sur la musique religieuse, *abbé F. Brun*. — Méthode d'harmonium, *René Vierne*. — Comment on compose un cantique, *abbé F. Brun*. — *Musique* : O salutaris, *Perruchot*. — Nunc dimittis, *Ch. Bordes*. — Cantilène à sainte Cécile, *A. Guilmant*. — Cantique à saint Joseph, *abbé Fabre*. — Laudate, *abbé Chabot*. — Agnus Dei, *abbé C. Boyer*. — Les Noces d'or du Sacerdoce, *V. d'Indy*. — Ave Regina, *Grigi*. — In te speravi, *de La Tombelle*. — Deus in adjutorium, *Vittoria*. — Magnificat, *abbé F. Brun*. —

No de février (Edition orgue-harmonium). — *Texte* : Lettres à un Curé sur la musique religieuse, *abbé F. Brun*. — Principes d'exécution du chant grégorien, *Dom Yves Laurent*. — Méthode d'harmonium (suite), *R. Vierne*. — Comment on compose un cantique (suite), *abbé F. Brun*. — *Musique* : Prière, *César Franck*. — Antienne, *A. Guilmant*. — Hæc est virgo, *E. Chausson*. — Pièce pour harmonium, *R. Vierne*. — Entrée, *abbé Fabre*. — Serve bone, *F. de La Tombelle*. — Verset, *Parisot*.

## REVUE DES REVUES (*articles à signaler*) :

*Les Chansons de France*, no 20. — Chansons populaires d'un sentiment exquis, recueillies en Anjou.

*S. I. M.*, no 12. — H. Thuren : La musique chez les Eskimos.

*Revue du chant grégorien*, no 2. — G.-H. Tissier : Pour la décence de nos offices [*notes parisiennes*].

*Guide musical*, no 51. — E. Closson : Henri Schütz et son oratorio de Noël [œuvre intéressante, qui servit de modèle aux œuvres postérieures et qui, sans avoir le brillant de la composition de Bach, est beaucoup plus religieuse].

*Musica sacra* (belge), nos 1, 2, 3. — Encartage : Van Hulse, *In te speravi*, à 3 voix mixtes (A. T. B.) et orgue, offertoire pour les messes de mariage.

*Psalterium* (Verceil), no 10-11. — R. Casimiri : Un motet à 8 voix pour la mort de saint Charles Borromée [étude curieuse sur un motet inédit, conservé à Verceil (archives de la cathédrale), et composé en 1584 par Jules-César Gabuzio, élève de Costanzo Porta].

*Musica sacra* (Ratisbonne), no 10. — Quadflieg : Le chant d'Eglise allemand [catho-[illegible]ditionnel]. — Max Paul Killing : L'abbé F. Santini et sa bibliothèque [curieuse figure de [illegible]phe et collectionneur, dont la patience a conservé une quantité énorme de musique ancienne]. — No 11. — Dr Weinmann : La messe *Papae Marcelli* de Palestrina et ses diverses éditions [y compris des « arrangements » à 4 voix par Palestrina peut-être et par Anerio. Curieuse étude]. — 1912, no 1. — A. Gastoué : La musique religieuse en France durant les dix dernières années.

---

N. B. — *Nos lecteurs trouveront désormais l'annonce concernant notre encartage mensuel au bas de la page I de la feuille annexe, en tête du numéro, où nous les prions de se reporter pour tous avis.*

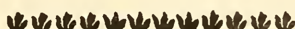
---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à la TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. — Janvier-Février 1912.

RÉPERTOIRE MODERNE
DE LA
Schola Cantorum



# TROIS MOTETS

à 2 voix égales ou inégales ou 4 voix mixtes

PAR

## Amédée Gastoué

I. A la Bienheureuse Jeanne d'Arc
II. En l'honneur du Souverain Pontife
III. Pour les Défunts

---

Partition Chant et Orgue. . . . . net : 2.50
Parties de Chœur. . . . . . . . . . net : 0.40



BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, Paris (V^e^)

*Dépositaires à l'Étranger :*

BREITKOPF et HÆRTEL
BRUXELLES. — LEIPZIG — LONDRES.

L. DOTÉSIO
BARCELONE. — BILBAO. — MADRID.

FŒTISCH FRÈRES (S. A.)
LAUSANNE. — VEVEY.

IMP. H. MINOT. PARIS

# TROIS MOTETS

à 2 Voix égales ou inégales ou 4 Voix mixtes

A mon ami Monsieur l'Abbé THINOT
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Reims

## I _ BIENHEUREUSE JEANNE D'ARC

*OFFERTOIRE*

à 2 Voix inégales (SOP. & TÉN.) ou 4 mixtes

**Nº 124**

AMÉDÉE GASTOUE

**Moderato**

SOPRANI (1re Voix)

ALTI

TÉNORS (2e Voix)

BASSES

*mf*

Bene-di - xé - runt e - am omnes, u - na vo-ce di - cén - tes: Tu glóri-a Je - rú-sa-lem, Tu læ - tí-ti-a

Be-ne-di - xé-runt e - am o - mnes, u - na vo-ce di - cén - tes: Tu glóri-a Je -

*rall.*

*f* **All^tto**

Partition; Net: 2f50 Parties vocales; Net: 0f40

Répertoire Moderne de la Schola Cantorum (Série vocale)

Nil obstat.
A. VIGOUREL

Imprimatur
Parisiis, die 20 Octobris 1911
P. FAGES, v. g.

læti - ti - a ——— Is - ra - el, ——— tu

- rú - sa - lem, — tu læ - tí-ti - a, læti - - ti - a ———

*f* Tu ——— glóri - a Je - rú - sa - lem, — tu læ - tí-ti - a

*cresc.* ho - no - ri - fi - cén - ti - a ——— pó - pu - li no - *ff*

Is - ra-el, ——— tu *cresc.* ho - no - ri - fi - cén - ti - a pó - *ff*

Is - ra - el, ——— tu ho - no - ri - fi - cén - ti - a pó - *ff*

*f* Tu ho - no - ri - fi - cén - ti - a pó - *ff*

- - - - - stri, ho - no - ri - fi - cén -

- - - pu - li — no - - stri, ho - no - ri - fi - cén -

- - - pu - li — no - - stri, hono - ri - fi -

- - - pu - li — no - - stri, hono - ri - fi - cén -

*Temps Pascal*

**Lento**

- ti - a pó - pu - li no - stri. stri. Al - le - lú - ia.

- ti - a pó - pu - li no - stri. stri. Al - le - lú - ia.

- cén - ti - a pó - pu - li no - stri. stri. Al - le - lú - ia.

- ti - a pó - pu - li no - stri. stri. Al - le - lú - ia.

A Monsieur l'Abbé RENAULT
Maître de Chapelle de Notre-Dame de Paris

# II_EN L'HONNEUR DU SOUVERAIN PONTIFE

à 2 Voix égales ou 4 Voix mixtes

Allegretto — rit.

SOPRANI: Tu — es Pe - - - trus, et su_per
ALTI: Tu es Pe - trus, et_
TÉNORS: Tu — es Pe - trus,
BASSES: Tu es Pe - trus,

cresc.

hanc — pe - - - - - tram æ -
su - per — hanc — pe - - tram æ - di - fi - cá - bo æ_
et su - per — hanc — pe - - - tram æ - di - fi - cá - -
et su - per hanc — pe - - - tram æ -

_di - fi - cá - bo Ec_clé - si - am me - - - -
_di - fi - cá - bo Ec_clé - si - am
- - - bo Ec_clé - si_am
_di - fi - cá - bo Ec_clé - si_am

rit. — *p* **Andantino**

- am: et por-tæ ín - fe-ri
me - am: et por-tæ ín - fe-ri
me - am: et por-tæ ín - fe-ri et por-tæ
me - am: et por-tæ ín - fe-ri et por-tæ

cresc. — cresc. — *f*

et por-tæ ín - fe-ri non præ-va - lé - bunt ad -
et por-tæ ín - fe-ri non præ-va - lé - bunt ad -
ín - fe-ri non præ - va - lé - - - bunt ad -
ín - fe-ri non præ - va - lé - - - bunt ad -

*ff* — allarg. — *Temps Pascal* **Lento**

- vér - - sus e - - - am. Al-le-lú - ia.
- vér - - sus e - - - am. Al-le-lú - ia.
- vér - - sus e - - - am. Al-le-lú - ia.
- vér - - sus e - - - am. Al-le-lú - ia.

Au cher Maître Monsieur l'Abbé PERRUCHOT
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Monaco

# III _ POUR LES DÉFUNTS *

à 2 Voix égales ou 4 Voix mixtes

**Andante espressivo**

SOPRANI

ALTI

TÉNORS

BASSES

(1) *mf*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - ta:

*mf*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - ta:

*p*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - - - ta:

*p*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - - - ta:

*p*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - - - ta:

*p*

E - go sum re-sur - ré - cti-o et vi - - - ta:

*più f*

qui cre - - - - - dit in me, et - i -

*p*

qui cre - - - - - - - - dit in - - me, et - i -

*p*

qui cre - - - - - - - dit in me, et - i -

*p*

qui cre - dit in me, et - i -

* Ce motet peut être aussi chanté à 2 *voix inégales, Soprano et Ténor*

(1) Les petites notes de la partie d'Alto ne sont pas chantées quand on exécute ce motet à 4 Voix

cresc. e rit. largo Andante

f mf cresc.

- ám - si mór - tuus - fú - e - rit, vi - - - vet: et o - mnis qui

cresc. f

- ám - si mór - tuus fú - e - rit, vi - - - vet: et o - mnis qui

cresc. f

- ám - si mór - tuus fú - e - rit, vi - - vet: et o - mnis qui

cresc. f

- ám - si mór - tuus fú - e - rit, vi - - vet: et o - mnis qui

1º Tempo

vi - vit et cre - dit in me, non mo - ri -

vi - vit et cre - dit in me, non mo - ri - é - - - tur, non mo - ri -

vi - vit et cre - dit in me, non mo - ri - é - - -

vi - vit et cre - dit in me, non mo - ri - é - - - tur, non mo - ri -

rall.

é - - - - - tur in æ - tér - - - - num.

é - tur, non mori - é - tur in æ - tér - - - - num.

- tur, non mori - é - tur in æ - tér - - - - num.

- é - tur in æ - tér - - - - num.

25/ 8/ 09

Peynaud gr. Imp. MINOT

Dix-huitième Année — N° 3 — Mars 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

## Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (Ve)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# La Messe en *RÉ* de Beethoven

La très parisienne *Schola Cantorum* a décidément inscrit à son programme la grande messe en *RÉ* de Beethoven. Très prochainement, sous le bâton magistral de son directeur M. Vincent d'Indy, elle va de nouveau la faire entendre, la révéler même à quelques-uns. Je dis : révéler, car la lecture au piano, l'exécution réduite, et même les interprétations très artistiques données, au Conservatoire ou chez Colonne, avec des éléments de tenue impeccable, ne donnent pas, ne « rendent » pas le sentiment que M. d'Indy a su faire ressortir de ce merveilleux travail. Le sens des sonorités orchestrales, et leur équilibre, comme aussi la prononciation du latin et la compréhension des paroles, sont en effet des facteurs de premier ordre dans l'effet auquel tend cette messe.

La messe en *RÉ* de Beethoven, la *Missa solemnis*, par où il semble que l'auteur ait voulu faire comme une sorte de testament religieux, une mystique expression de ses sentiments, est aussi, à son propre jugement, son « œuvre la plus accomplie ». Fruit de quatre années de travail, cette œuvre gigantesque, de quelque côté qu'on l'envisage,

apparaît comme l'un des plus hauts sommets de l'esprit humain. Il serait ridicule de vouloir comparer la messe solennelle de Beethoven et la grande messe en *si* mineur de Bach : ce sont toutes deux des œuvres, à mon avis, aussi puissantes, aussi élevées l'une que l'autre. L'œuvre de Bach est, par endroits, plus scolastique, celle de Beethoven est plus extérieure. L'une et l'autre reflètent, dans leurs qualités éminentes comme dans leurs taches légères, la pensée et les habitudes du temps où elles furent écrites. Nous ne les mettrons donc point en parallèle, pas plus qu'on ne compare, par exemple, le Parthénon d'Athènes et la Sainte-Chapelle de Paris, mais on admire leurs beautés respectives.

On a dit et répété, à satiété, que la messe de Bach était plus liturgique, que la messe de Beethoven est à l'antithèse de la forme liturgique. J'ose nier ceci absolument. Sans doute, ni l'une ni l'autre ne sont liturgiques au sens rigoureux du mot, au sens qui convient, par exemple, à une messe de Palestrina. Celle-ci, pensée et écrite spécialement pour la célébration solennelle du divin sacrifice, se meut dans un cadre déterminé ; elle obéit à certaines idées d'ordre purement pratique — longueur des morceaux, place laissée au célébrant, développement modéré, etc. Celles-là, tout au contraire, visent à utiliser seulement la forme du texte, son ordre, son esprit, pour en faire le point de départ de tout le développement musical, en rapport avec le génie de leurs auteurs et les idées de leur époque.

Bach a écrit, sur les paroles de la messe, un magnifique oratorio ; Beethoven a pensé son œuvre comme une symphonie avec chœurs. Ni l'une ni l'autre ne sont de la musique sacrée au sens technique du mot; l'une et l'autre sont de la musique religieuse d'inspiration chrétienne, et se meuvent dans les plus hautes régions de l'esprit. Au point de vue de l'unité dans l'ensemble de l'œuvre, le génie de Bach l'emporte ; dans la messe de Beethoven, deux seules pièces sont véritablement « une », le *Kyrie* et surtout l'*Agnus*.

J'ai dit tout à l'heure que je m'élevais contre l'idée trop commune que la messe de Bach était plus liturgique : je vais plus loin, et je soutiendrais bien plus volontiers que, dans son esprit, dans son inspiration générale, tout en étant plus « en dehors », la composition de Beethoven est plus liturgique que l'autre.

Cela fera peut-être l'effet d'un paradoxe ? C'est qu'aussi bien, on juge trop souvent sur des impressions conventionnelles et sur des côtés très extérieurs. L'emploi de l'orgue, par Bach, fait illusion, et le thème si caractéristique du *Credo* ordinaire de la liturgie romaine ajoute à cette illusion sur le côté liturgique. Chez Beethoven, par contre, l'absence de l'orgue, rendu inutile par le déploiement du grand orchestre (ou simplement facultatif pour renforcer la puissance des instruments), cet orchestre lui-même, avec ses cors, ses trompettes et ses timbales, semblent mettre l'œuvre dans un cadre plus étranger au temple. L'une et l'autre impression me paraissent entièrement subjectives.

En effet, ce ne sont là que des détails de l'œuvre ; ce qu'il faut voir,

c'est l'ensemble. Or, Bach, comme dans une cantate, découpe le texte sacré en airs et en chœurs, souvent sans lien de l'un à l'autre, à l'instar des messes italiennes de son temps. (Voyez, par exemple, le *Gloria* et le *Credo*.) Beethoven, au contraire, a constamment respecté l'ensemble de chaque morceau ; s'il se permet de ne pas suivre exactement le texte, c'est en de très rares occasions, pour ajouter à l'expression, pour renforcer le drame liturgique, et ses répétitions de texte sont, à coup sûr, infiniment plus justifiées que celles de Bach.

Beethoven, dis-je, s'inspire plus étroitement de la liturgie. Son développement colossal dépasse sans doute l'ordinaire concision de la célébration liturgique, mais le cadre demeure A part le *Benedictus*, la partie la plus faible, la moins inspirée de toute la messe, — avec son vraiment trop fameux violon solo, qui vient là parader on ne sait pourquoi, dans un style plutôt inférieur, — considérez le rôle respectif des soli, du quatuor vocal et des chœurs. Où sont les soli à effet dans la messe de Beethoven ? Où est même le simple solo ?

Lorsque apparaît, à découvert, le soprano ou l'alto, le ténor ou la basse du quatuor solo, ce n'est guère que pour « entonner », à l'instar du chantre, la phrase à chanter ; pour « exposer », en termes techniques, le thème que le quatuor entier ou le chœur va reprendre ou continuer.

L'écueil des messes en musique, en dehors du style des soli, c'est aussi leur place. Examinez la messe en *RÉ*. L'« alternance », base du chant liturgique, est sa loi presque en entier. Cela se remarque dès le *Kyrie*. Le *Gloria* est très frappant à ce point de vue. L'inspiration palestrinienne y est sensible à l'*Adoramus te* ; le style de Bach y reparaît au *Glorificamus*, mais l'ensemble demeure liturgique dans sa conception formelle, à part l'intonation, et le finale, que je n'aime pas.

Dans le *Credo*, le même principe domine encore pour toute la moitié de la pièce, et il est joint à l'emploi de tonalités anciennes et de motifs de forme liturgique (*Et incarnatus est*, *Et vitam*, etc.). Le drame, et c'est naturel dans une telle œuvre, domine ensuite On a dit sur ce *Credo* de bien extraordinaires choses. Ainsi, à diverses reprises, ce qui n'est pas pour surprendre dans une œuvre aussi « extérieure », Beethoven ramène le mot *Credo*, qui ponctue, comme une affirmation énergique, le verset scandé par les autres parties.

Lorsqu'une voix confesse : *Et in Spiritum Sanctum...*, *Et unam, sanctam...*, *Confiteor unum baptisma*, etc., sur une sorte de récitatif liturgique, les autres voix ponctuent énergiquement et tumultueusement : *Credo*, *Credo*. Or, un critique éminent, teinté d'anticléricalisme sans doute, à son insu, a imaginé l'explication de ces passages : que Beethoven a voulu échapper à la nécessité de souligner les versets affirmatifs de ces croyances, et qu'ainsi il les a dissimulées sous le creux fracas du *Credo* des autres parties. Mais qui m'empêche, tout au contraire, de dire : Beethoven s'est vu impuissant à rendre en musique ces idées abstraites ; il a voulu en donner une affirmation plus énergique, en ramenant l'énergique *Credo*. Il me semble que cela est plus rationnel.

Certains diront que mon explication est subjective ? La première l'est autant, car elle dérive uniquement de la conception toute faite d'un Beethoven anticlérical. Or, si Beethoven, poussé à bout, ou témoin de certains abus, a pu exhaler son mécontentement en termes amers, il n'en ressort pas moins qu'il n'y avait là aucune manifestation d'anticléricalisme (qui de nous, à l'occasion, n'en a pas fait autant ?). De récentes recherches l'ont montré, au contraire, pieux, et respectueux des lois de l'Église, jusqu'au scrupule peut-être. Mais comme il est facile de gloser sur le texte d'un musicien, pour y chercher sa pensée intime !

Le *Credo* est doublé, en étendue, par le développement de : *Et vitam venturi saeculi*, sorte de grand poème musical à l'immortalité. Ces pages sont admirables, et, telles que le *Sanctus* de la messe de Bach, semblent ouvrir, par leurs thèmes qui se superposent, des visions d'infini, avec les chœurs innombrables des anges et des bienheureux.

Enfin, un passage de l'œuvre de Beethoven, qui n'a peut-être pas encore été remarqué, je crois, avant M. d'Indy, et témoigne du sentiment auquel a obéi le compositeur, c'est la partie instrumentale, profondément émue, qui porte le titre de *praeludium* du *Benedictus*. En réalité, c'est un interlude qui relie l'*Hosanna* précédent à ce qui va suivre ; or, musicalement, cela ne se lie pas du tout, comme sentiment, comme esthétique, ni au *Sanctus* ni au *Benedictus*. C'est autre chose, et, cette autre chose, c'est, rituellement, *le moment de la Consécration*.

Comme impression émouvante, je ne vois que le beau récit de Jésus à la Cène, dans la grande Passion de Bach, qui puisse être comparé à un tel épisode. On dirait ici de quelque orgue gigantesque qui paraphrase le : *Ceci est mon corps*, *ceci est mon sang*, et veut rendre le sentiment d'adoration du chrétien. Lisez posément le récit de la Cène, que dit à ce moment le prêtre à la messe, pendant que se déroule ce *praeludium*, et constatez alors la *parfaite* convenance du texte lu tout bas, et du commentaire musical qui s'y superpose : la preuve est aisée à faire, et la conclusion, facile à tirer. Une fois encore, on ne saurait être plus respectueux des « rubriques », plus compréhensif de leur signification.

Sans doute, plusieurs parties de la messe en *RÉ* échappent à la forme liturgique. J'ai signalé le défaut d'équilibre entre le *Credo* tout entier et le superbe *Et vitam*, qui est, à lui seul, aussi important. L'*Agnus Dei*, lui, forme un tout, et celui-là, ni liturgique, ni non plus d'un conventionnel profane pas plus que musical. Cet *Agnus*, qui est colossal, est aussi une pièce unique ; nulle part, dans toute l'œuvre, le génie de Beethoven en ses dernières années, son goût pour la « symphonie avec chœurs », n'ont plus éclaté. Rien ne saurait lui ressembler, rien peut-être ne saurait égaler, dans toute la musique, ce drame à la fois intérieur et extérieur que Beethoven a mis dans le développement de l'*Agnus*. Il échappe à toute forme connue, mais il est inouï d'expression, de profondeur, de sonorité, de beauté.

J'ai l'impression, en entendant cette messe, que l'auteur s'est efforcé tout d'abord de couler son génie dans la forme consacrée, qui lui a

semblé la plus parfaite. Non la forme des messes italiennes à effet, de la piètre musique dite « religieuse » d'Haydn, ou même de Mozart, mais la sévérité de la forme liturgique. Mais, peu à peu, son fougueux génie l'a dépassé, et, seulement dans l'*Agnus*, s'est livré et montré tout entier. Là seulement se montre le Beethoven définitif, celui de la neuvième symphonie, qu'il achevait en même temps, celui de la dixième, qu'il ébauchait alors, et que nous ne connaîtrons jamais.

AMÉDÉE GASTOUÉ.





# Nouvelles Musicales

*Nous prions nos correspondants dont les informations paraissent un peu tard, de nous en excuser. Souvent, la place est déjà prise par des informations antérieurement envoyees. D'autre part, la copie, étant parfois écrite au recto et au verso, oblige à la retranscrire, d'où perte de temps. Prière instante de n'envoyer les communications qu'écrites d'un seul côté de la feuille.*

Chartres. — Il n'est pas trop tard pour parler de l'intéressant *Concours diocésain de chant liturgique* qui a eu lieu cet hiver à Chartres. C'est d'un noble exemple, et il serait à souhaiter qu'il fût suivi en nombre de diocèses.

Ce concours avait de loin éte préparé, dès l'été dernier, nous dit *la Voix de Notre-Dame-de-Chartres*, à laquelle nous empruntons ces détails.

Le 17 juillet, fut organisé, au Grand Séminaire, une « journée grégorienne » préparatoire au Concours. Trente auditeurs participèrent aux trois séances d'étude : celle de 10 h. 1/2, dans laquelle M l'abbé Louis, maître de chapelle de la cathédrale, expliqua, avec une compétence et une clarté parfaites, les principes essentiels du chant grégorien ; celle de 1 h. 1/2, reservée aux exercices pratiques ; et enfin celle de 3 heures, où M. le chanoine Thiverny donna de précieuses leçons d'accompagnement.

C'est ce même jour que le Concours fut fixé au jeudi 9 novembre, avec un jury composé de plusieurs de MM. les Chanoines et Directeurs du séminaire, de l'organiste et du maître de chapelle de la cathédrale. *Treize chorales paroissiales*, comprenant plus de deux cents exécutants, prirent part à ce concours, où figuraient des chants grégoriens (édition Vaticane), et diverses pièces de bonne musique moderne, cantiques et motets, dont une très pieuse « Salutation Angélique » du maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Louis. Celui-ci, dans un rapport plein de vie et d'intérêt, trace l'historique des préparatifs de cette belle journée ; il rappelle que les petits recueils, édités à un milier d'exemplaires, sont épuisés. Il dit les efforts courageux, persévérants, auxquels on se livre de toutes parts et dont parfois il a été l'heureux témoin. Avec une éloquence communicative, il prêche la restauration du chant vraiment religieux, du chant « qui est une *prière* », et il convie chaleureusement la jeunesse à ce puissan moyen de sanctification et d'apostolat.

Le 1er prix, consistant en une médaille de vermeil de grand module, fut gagné par *La Chorale Sainte-Marie de La Ferté-Vidame ;* Directrice : Mme Berthier. Accompagnateur : M. l'abbé Boucher, de la Maîtrise.

On a remis à chaque groupe des concurrents un diplôme.

Le joli dessin de ce diplôme, qui représente un coin du tour du Chœur de la Cathédrale de Chartres, avec, au premier plan, un splendide lutrin du xve siècle, est dû au crayon si délicat de M. l'abbé Pottier, professeur de dessin à l'Institution Notre-Dame.

Chalons-sur-Marne. — Un des diocèses de France naguère bien en arrière, au

point de vue de la musique religieuse ; il nous souvient du temps, relativement proche, où l'autorité ecclésiastique interdisait toute innovation grégorienne, si modeste fût-elle. Aujourd'hui le Graduel Vatican a fait son entrée dans la vieille et belle cathédrale Saint-Étienne. Le jour de Noël fut un triomphe pour le vrai chant d'église, avec le programme ci-joint, dont on se propose de donner l'analogue pour Pâques prochain :

Le propre, en chant grégorien, par la maîtrise de la cathédrale, qui exécuta, de plus : à la Messe : *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, de Palestrina (*Missa brevis*) ; Graduel, Singenberger ; Offertoire, Leitner ; *Benedictus*, de P. Vidal ; *Agnus*, de Roland de Lassus. Réponse à l'*Ite missa est*, de Vittoria ; à vêpres : Faux-bourdons psalmodiques du XVIe siècle ; au Salut : *Verbum caro*, de Perosi ; *Alma redemptoris*, de C. Cohen ; *Adeste* ; *Tantum ergo*, de Haller ; *Laudate Dominum*, de Bach.

NEUFLIZE (diocèse d'Évreux). — Une modeste paroisse, où le curé, M. l'abbé Alexandre, tente de réaliser le chant choral, et y arrive. M. l'abbé Alexandre a publié un excellent petit « règlement du lutrin » et « l'instruction sur le chant » avec un *indicateur* du chant, préparé dimanche par dimanche et que nous ferons connaître davantage à nos lecteurs le mois prochain comme modèle de publication excessivement pratique pour aider les chanteurs.

BORDEAUX. — *La réforme grégorienne*. — Le mouvement de réforme se dessine de plus en plus dans le diocèse de Bordeaux. Au grand Séminaire, pour la fête de la Présentation, le 21 novembre, en présence de Son Éminence le Cardinal-Archevêque et de près de 200 prêtres, on a donné la messe de de La Tombelle à 3 voix égales, le *Credo* du *Ve* ton (Edition vaticane) et comme chœur final les acclamations *Christus vincit* de l'*Ordinarium salutationum* édité par Gastoué. Tous les assistants furent vivement impressionnés par cette mélodie dont l'exécution est si simple et si facile, et plusieurs se proposèrent de la faire entendre dans leurs paroisses.

Son Eminence daigna manifester une approbation sans réserve à M. le Supérieur et se déclara très satisfaite de l'exécution et du genre de musique, « qui pourraient l'un et l'autre servir de modèle aux prêtres de son diocèse ».

Il faut signaler dans quelques paroisses de la ville une louable émulation et, dans d'autres, des tentatives timides, mais les unes et les autres couronnées de succès : Notre-Dame, Saint-Martial, Sainte-Geneviève, Saint-Bruno, etc... La vaillante Schola de Saint-Bruno ne se contente pas de se faire entendre aux offices de la paroisse et de se faire apprécier dans ce milieu composé surtout d'ouvriers. Elle offre son concours à MM. les Curés de la ville. C'est ainsi qu'elle doit aller à Saint-Nicolas, où M. le Curé, toujours en quête d'heureuses innovations, l'a chargée exclusivement des chants du Salut, pour l'Adoration perpétuelle.

Une mention spéciale doit être faite des bons résultats obtenus par la sœur organiste du couvent Saint-Joseph de Bordeaux, qui a réussi à faire apprécier, aimer et bien exécuter par ses compagnes des motets extraits du Kyriale vatican, des *Variae preces*, des *Cantus mariales*, etc.

Enfin un encouragement doit être donné aux jeunes prêtres qui sont dans le ministère depuis trois ans. Plusieurs ont essayé de mettre en pratique les leçons qu'ils avaient recueillies ou données au Grand Séminaire. M. l'abbé Moureau, maître de chœur durant trois années, a fondé, à La Réole, des groupes de petits chanteurs qui se sont fait entendre à un très grand mariage et admirer de l'assistance choisie, par la bonne exécution de chorals de Bach, des cantiques de Dom Desprès, de l'*Agnus Dei* (sans accompagnement) de la messe *Cunctipotens*.

PÉRIGUEUX : *Noces d'Or*. — Le 8 janvier, dans la Basilique de Saint-Front, ont été célébrées les noces d'or de M. Bernard Paschali. Depuis le 21 octobre 1861, cet excellent organiste, l'un des meilleurs de province, joue des orgues de la cathédrale : c'est un élève d'Alex. Guilmant.

Voici les principaux morceaux inscrits au programme : *Marche pontificale* (F. de

La Tombelle) exécutée par M. Paschali ; — *Magnificat*, faux-bourdon fleuri (Car. Andréas), alterné avec les variations de concert (Al. Guilmant), jouées par M. Paschali ; — *Oratorio de Noël* (C. Saint-Saëns), dirigé par M. Paschali ; — *Panis angelicus* (C. Franck), chanté par Mme Mello-Joubert ; — *Benedicta es tu* à 3 voix mixtes (F. de La Tombelle), dirigé par l'auteur ; — *Tantum ergo* à 4 voix mixtes (Gigout) ; — *Hodie Christus natus est* à 3 voix (Sam. Rousseau).

Après l'*Oratorio*, S. G. Mgr Bougoüin a conféré au vénérable jubilaire fort ému la décoration de Saint-Sylvestre, digne couronnement de ce beau festival.

Plusieurs centaines de choristes et d'artistes prêtaient leur concours à cette splendide manifestation.

*Protestations.* — Plusieurs Directeurs et étudiants du Séminaire de ... (mettons une ville du Sud-Ouest) nous prient de faire connaître à nos lecteurs, en témoignant de leurs protestations, le fait ci-contre ; ce que nous faisons bien volontiers :

« MM. les Chanoines, membres du Chapitre, *ont interdit aux séminaristes de chanter à la Cathédrale l'Épître et l'Évangile d'après l'Édition Vaticane.* Ils ignorent sans doute le *désir très vif du Saint-Père* exprimé dans un décret du 14 août 1905 de la S. C. des Rites : « S. R. congregatio *de mandato SS*[i] declarat vivissimum ejusdem Sanctitatis Suæ esse *desiderium* quod *ubique* locorum Ordinarii *curent* ut quilibet libri hucus que editi... sensim sine sensu quam primum tamen... amoveantur, ita ut libri liturgici gregorianos concentus continentes ii tantum modo adhibeantur. — La S. C. des Rites, par ordre du Très-Saint-Père, déclare que le plus ardent désir de Sa Sainteté est que partout les Ordinaires fassent en sorte que tous les livres de chant liturgique publiés jusqu'à présent, soient *peu peu et insensiblement*, mais cependant le *plus tôt possible* enlevés des églises... de telle sorte qu'on ne se serve plus que de livres liturgiques de chant grégorien... absolument conformes à l'édition typique. »

« On doit supposer charitablement qu'ils ignorent ce décret ; on ne peut croire, en effet, qu'il leur soit venu à l'idée d'aller contre un désir très formel du Saint-Père.

« On pourrait utilement leur rappeler, en outre, que, d'après le *Motu proprio*, ils partagent, avec les séminaires, le devoir et l'honneur de favoriser les réformes ordonnées par Sa Sainteté Pie X : « seminariorum moderatoribus, cathedralium, ecclesiarum *Canonicis* commendatur ut omni diligentia *sapientibus hisce reformationibus faveant*.

« Les membres du même chapitre, lors de la Messe Votive de la bienheureuse Jeanne d'Arc concédée à la France par le Saint-Père, ont laissé ou fait exécuter la messe du commun d'une vierge *Dilexisti*, tandis que le chanoine officiant lisait bravement la messe du propre *Cantemus Domino* au grand étonnement du diacre et du sous-diacre séminaristes,

« La raison, demanderez-vous ? Elle est simple : le propre de la messe de Jeanne d'Arc, comme tous les futurs propres, n'existe qu'en chant grégorien, et, aggravation du cas, en chant grégorien vatican. Or, *MM. les Chanoines n'en veulent pas*, donnant ainsi à tous les prêtres du diocèse un bel exemple d'obéissance. »

*Autre protestation.* — Une revue qui s'est tout particulièrement distinguée dans la campagne menée par elle ouvertement contre la Vaticane, et perfidement contre les bénédictins qui l'ont rédigée, éprouve le besoin de consacrer un article de six colonnes à une douzaine de fautes typographiques relevées dans le Graduel Vatican, avec de méchantes insinuations contre ses auteurs et sur « les typographes de *don* Pothier (*sic*) ».

Ceux qui emploient de tels procédés, ou les admettent, les prennent sans doute pour jeux d'esprit ! Nous pensons que de pareils jeux contribuent plutôt à disqualifier les assertions de ceux qui s'y livrent.



# Les auteurs présumés du « Salve Regina »

(*Fin.*)

---

« C'est également pour les processions qu'en diverses églises de chanoines réguliers, on chantait le *Salve Regina*, ainsi qu'en témoigne le manuscrit latin 10.496 [f° 4] de la Bibliothèque Nationale de Paris, originaire d'un monastère breton ayant embrassé depuis la réforme de saint Norbert [1]. » Il faut ajouter aussi les Congrégations ou petits Ordres qui avaient adopté les *Us* cisterciens. La congrégation du Mont-Olivet avait décidé, au Chapitre général de 1445, de chanter l'antienne du Puy parmi les autres pièces prescrites pour la procession qui suivait la messe de clôture des sessions [2]. On trouve de même le *Salve* dans les processionnaux de Sarum et de Chester, et très vraisemblablement ce chant a dû de très bonne heure être employé dans cette vénérable liturgie [3]. Il serait facile de multiplier les citations. Bornons-nous simplement à mentionner encore un *très ancien Ordo* de l'Église de Vienne [4], et qualifié ainsi par Dom Martène, qui, malheureusement, ne donne pas de détails plus précis. Après avoir, à la messe du dimanche, dit les prières de la bénédiction de l'eau, le prêtre rentre dans le sanctuaire par la porte inférieure du chœur. On répète l'*Asperges* suivi de l'oraison *Exaudi nos*; puis le *succentor* (vicarius cantoris) impose l'antienne *Salve Regina*.

Mais, tandis que les uns faisaient ces processions, la plupart après

1. Gastoué, *loc. cit.*, p. 58-59.
2. *Rivista storica Benedettina* (avril-juin 1911), Dom P. Lugano : *Costituzioni monastiche di Montoliveto*, p. 271, ch. xxvi.
3. *The Processional of the Nuns of Chester*, by J. Wickham Legg, London, 1899 [Henry Bradshaw Society, vol. XVIII]. Le *Salve* est parmi les nombreuses prières après complies. On y trouve un rudiment de l'*Angelus*, plusieurs répons, proses, l'*Ave Regina*, l'*Alma* et leurs oraisons propres. Toutes ces prières se suivent sans indication de temps ou d'époque spéciale assignée pour leur emploi. Dans ce processionnal, qui a de très grandes affinités avec ceux de *Sarum* et d'*York*, le *Salve* ne possède pas moins de cinq versets en forme de trope (p. 21).

Cf. Bibl. Vaticane, Ottob. 308 [xive siècle], *Processionale saresberiense*, f. 152v, *Salve Regina*, *Regina celi*. Le *Salve* a aussi cinq versets dans l'edition du Rev. W. G. Henderson, Leeds, 1882, p. 170. Le codex de Chester, un peu plus récent, est de 1425.

4. *De antiquis Ecclesiae ritibus*, t. III, lib. VI, ch. ix, n. 14.

*

*tierce* et avant la messe, les autres à vêpres, il y en eut qui réservèrent ce pieux usage pour l'office de *complies* [1]. Disons tout de suite que ce choix fut inspiré par la coutume des Dominicains, qui semblent bien avoir été les premiers à chanter le *Salve* après la dernière Heure du jour.

Cluni n'adopta le chant du *Salve* après complies et pour tout l'Ordre qu'entre 1308 et 1318, dates extrêmes de l'abbatiat du vingt-neuvième abbé général, Henri de Faltredi, qui fut nommé à l'évêché de Saint-Flour en 1319 et mourut sur la fin de janvier 1320. Voici le statut porté par ce prélat :

« Item, ut apud sanctarum sanctam B. Mariam, in qua est omnis gratia viae et veritatis, et omnis spes vitae et virtutis, in periculis, in angustiis, in miseriis et in rebus dubiis, devote a fidelibus die noctuque invocandam, misericordiam et gratiam inveniamus in auxilio opportuno, ordinamus et statuimus quod in omnibus locis conventualibus Ordinis in honore B. Virginis, cantetur a modo post completorium, cum nota altaque voce *Salve Regina*, vel alia antiphona de eadem cum Collecta, et si bono modo possit fieri in aliis locis non conventualibus, idem fiat [2]. »

Ce décret fut toujours observé à Cluni. Les bréviaires parus dans la période de décadence donnent les quatre antiennes *de Beata* à la place qu'elles occupent actuellement, ce qui n'est violer ni l'esprit ni la lettre du statut. Il est probable, toutefois, que, pendant très longtemps, le *Salve* fut seul en usage *à complies* dans la grande abbaye. Les monastères importants de l'Ordre, comme le prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, suivaient en beaucoup de points les coutumes de la maison-mère. Or, en 1702, Jean-Baptiste Thiers, le terrible adversaire du dernier Bréviaire clunisien, remarquait que « quoique dans les derniers tems on ait extrêmement abregé l'office de l'Ordre de Cluni dans le prieuré de Saint-Martin-des-Champs, qui en est une des principales dépendances, il est constant néanmoins par l'*Ordo* de l'office divin selon la Réformation et les statuts de ce prieuré que l'on y doit dire des prières à certains jours et à certaines heures..., etc. » Justement, nous lisons dans cet *Ordo* : « Eodem modo AD COMPLETORIUM OMNI TEMPORE *post* Pater noster, *dicitur* Credo in Deum, *deinde Preces*, Benedictus es, etc... Domine exaudi. Dominus vobiscum. *Oratio*, Benedictio Dei, etc. SALVE REGINA [3]... » Il devait en être encore ainsi à Cluni en 1702, date à laquelle Dom Martène publia son tome troisième *de ritibus Ecclesiae*. Les deux premiers livres avaient vu le jour en 1700. Dans l'édition de 1736, parue trois ans avant sa mort, le saint vieillard avait maintenu son premier texte ; parlant de la procession dite du *Salve*, en usage chez

1. Ou encore pour les processions nocturnes; telles celles qu'organisaient les « Pénitents de l'Annonciation Nostre-Dame », congrégation fondée par le roi Henri III. En rentrant à N.-D. de Paris, l'on chantait le « *Salve Regina* en musique ». Cf. *Tribune de Saint-Gervais* (1896), M. Brenet, *La musique dans les processions*, p. 100.

2. *Bibliotheca Cluniacensis*, col. 1544.

3. *Observations sur le nouveau Bréviaire de Cluni*, par M. Jean-Baptiste Thiers, Docteur en Théologie et Curé de Vibraie. Bruxelles, 1702, t. I, p. 109-110.

les Dominicains à l'office de complies, il ajoutait : « *Similis hactenus fit processio in percelebri cluniacensi coenobio* [1]. »

C'est ce que pouvait constater Moléon en 1718 [2]. Aussi s'explique-t-on mal l'assertion de Merati [3], suivi par Azevedo [4], Zaccharia [5], Théophile Raynauld [6], d'après laquelle « les Clunistes ne récitent jamais le *Salve* ». Le renseignement est manifestement fautif.

Mais le décret de Henri de Cluni est du XIVe siècle. L'on peut remonter beaucoup plus haut pour retrouver l'origine ou mieux *les Origines* de l'usage du *Salve Regina* à complies. Et ici se pose une question. Cette coutume vient-elle des Dominicains, des Franciscains ou de Grégoire IX ? Incontestablement, les fils de saint Dominique sont les premiers en date ; les autres n'ont fait que contribuer à étendre le mouvement.

Dietrich von Apolda (XIIIe siècle) nous dit dans ses *Actes* de saint Dominique que, du temps de ce dernier, les monastères dominicains de Rome *récitaient* à genoux le *Salve Regina* [7] ; cette assertion semble en désaccord avec les paroles de Jourdain de Saxe, second maître général de l'Ordre.

Les écrivains dominicains ont raconté chacun à sa façon les attaques dont leurs maisons furent l'objet de la part du démon, presque aussitôt après la mort de leur saint fondateur. Obsessions, possessions, illusions de tout genre, rien ne fut épargné aux serviteurs de Dieu. Mais, là où sévit plus spécialement la persécution diabolique, ce fut à Paris et à Bologne. Un manuscrit de Saint-Victor, cité par Dom Martène, mentionne seulement le cas survenu au couvent de la rue Saint-Jacques [8]. Un fils du roi de *Navarre*, ainsi désigné autre part [9] sous le nom de Garcie, était tombé sous l'empire du démon. On décréta le chant du *Salve* après complies, et tout cessa aussitôt. Calogerà nous dit, au contraire, que la « suave » antienne fut chantée pour la première fois au couvent de Bologne, pendant les vêpres [laudes ?] de la nuit de Noël, l'an 1239 [10]. D'autres, plus exactement, rapportent comme s'étant accomplis à peu près en même temps les faits qui eurent lieu à Paris et à Bologne [11].

1. Lib. VI, ch. VIII, n. 11.
2. *Op. cit.*, p. 194.
3. Notes au *Thesaurus sacrorum Rituum* de Gavanti, t. II, pars Ia, p. 411, sect. V, ch. XXII (Rome, 1738).
4. *Exercitationes liturgicae*, Rome, 1754 : n. 40, *de divino officio*, col. 145-6.
5. *Onomasticon rituale selectum*, Faënza, 1787, t. I, p. 25, au mot *antiphona*.
6 *Diptycha Mariana*, t. VII, p. 231.
7. *Acta Sanctorum Boll.*, t. I d'août (XXXV), p. 579.
8. *Amplissima collectio...*, t. VI, col. 549-552. Cf. aussi Thomas de Chantimpré : *Bonum universale de apibus*, Douai, 1597, lib. II, ch. X, n. 21.
9. *Excitationes dormitantis animae circa... et antiphonam Salve Regina*, auctore Fr. A. Paciuchello Politiano, ord. praedicat. Munich, 1677, p. 659 A moins qu'il ne s'agisse d'un bâtard (?), il est absolument impossible d'admettre au couvent de la rue Saint-Jacques un religieux, fils *du* ou *d'un* roi de Navarre à cette époque. Les meilleurs textes disent simplement : « quidam, filius regis ».
10. *Raccolta d'opuscoli...* Venise, 1728-1754, t. XIV, p. 346.
11. Paciuchelli, *op. cit.* ; *Vita... Iordani*, dans *Catal. cod. hagiographic. Bibl. reg.*

Le meilleur est encore de suivre le bienheureux Jourdain de Saxe dans sa *Vie de saint Dominique*. C'est ce qu'avait remarqué avec beaucoup d'à-propos M. Godet, dont cependant nous n'adopterons pas toutes les conclusions [1].

Ce que nous rapporte le biographe, il en était témoin en 1221, lorsqu'il fut nommé provincial de Lombardie, et son récit était déjà rédigé en 1234, époque à laquelle fut canonisé saint Dominique. Nous savons, d'autre part, que la persécution diabolique « a dû finir vers 1226, suivant Galvagnus Flamma, homme entré dans l'Ordre tout à la fin du XIIIe siècle et de témoignage très sûr » [2]. Lisons donc la déposition de Jourdain. Après avoir raconté les assauts des démons sur la personne de frère Bernard, le narrateur continue :

« Si cruel était le martyre de frère Bernard que, dans notre angoisse, nous avons ordonné de chanter à l'issue de complies l'antienne *Salve Regina*. De Bologne cet usage s'est répandu dans toute la *Province* de Lombardie et, par ce moyen, cette pieuse et salutaire coutume a fini par s'enraciner dans l'Ordre tout entier... Ne devons-nous pas croire que la Mère de notre Sauveur se plaît à de telles louanges et prend part à nos joies ? Un homme d'esprit religieux et digne de foi m'a rapporté que, fréquemment, tandis que les Frères chantaient *Eia ergo advocata nostra*, il avait vu en esprit la Mère de Dieu elle-même se prosterner devant son Fils et prier pour la conservation de tout l'Ordre [3]. »

Thomas de Chantimpré nous a déjà dit que le *début du Salve* se disait au chœur et que le convent ne se mettait en marche, pour la procession, qu'après le mot *misericordiae*. A ce propos, un Chapitre général déclara que tous les frères participant à cette cérémonie devraient maintenir leurs capuces sur leurs têtes, et cela quand les portes de l'église seraient ouvertes, *propter Ordinis honestatem* [4]. Antérieurement à ce décret de 1305, nous lisons dans les statuts d'autres Chapitres que là où l'on dit le *Salve* devant le peuple, les frères après leur retour au chœur récitent, suivant la coutume, le *Pater* et le *Credo* ; cette ordonnance est cassée

*Bruxell.*, t. II, 1889, p. 149-150. Ce texte est extrait du codex 7825-26 On lit dans cette vie (p. 140, n. 9) que le bienheureux Jourdain de Saxe chantait souvent en marchant, *alta voce cum lacrimis*, le *Salve Regina*.

1. *Loc. cit.*, p. 473-474. Voir plus loin.

2. *Études sur les temps primitifs de l'Ordre de Saint-Dominique*, par le P. Antonin Dauzas, O. P. Paris, 1877, t. IV, p. 315. Voir aussi les différents écrivains de l'Ordre, comme Rodrigue de Montcerrat, Géraud de Frachet, etc... Nous nous sommes assuré que le travail du R. P. Mortier n'apportait aucun nouveau document sur la question : *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des Frères Prêcheurs*, Picard, t. I (1170-1263) et ss.

3. *Acta sanctorum*, *loc. cit.*, p. 554. Les historiens dominicains ne tarissent pas dans leurs histoires de visions ayant pour cause le chant du *Salve*. La Vierge salue les moines à *spes nostra*, leur adresse un regard de colombe (*sic* !) à *oculos*, leur montre son Fils à *ostende*, les bénit aux déprécations finales. La contemplation la plus originale est celle du bienheureux Henri Suso, qui récite notre antienne « à la montée du Calvaire, en se pressant sur les pas de Notre-Dame » ; ou, pendant le *Salve* de complies. Il salue la Vierge. Puis, la suivant à la Passion, il lui offre un appui en son âme. A *Eia ergo*, il l'embrasse respectueusement. Enfin, à la porte de sa maison, il disait : « O clemens », etc... Cf. É. Cartier : *Vie et œuvres du B.*, Paris, 1856, p. 61-63.

4. Martène, *Thesaurus anecdot.*, t. IV, col. 1899, n. 12.

l'année suivante, 1246. En 1249, un décret porte que les frères, *quand* l'oraison *concede nos* est dite après complies, ne s'inclinent qu'au nom de la Vierge [1] ; et cette collecte n'avait sa raison d'être qu'à cause du *Salve*. Mais, sans doute, ne faut-il pas urger sur les termes « *là où* et *quand* l'on chante le *Salve Regina* », car la déclaration de Jourdain de Saxe est un document de première valeur.

Antoine de Sienne rapporte aussi qu'en 1350 le Chapitre général tenu à Limoges décréta la récitation du *Salve*, in choro, *flexis genibus, post horas* [2].

De même, Colvener nous apprend, d'après le dominicain André Coppestein, qu'en 1475 le prieur des Frères prècheurs de Cologne [3], Jacques de Sprenger, établit dans son couvent, avec l'aide de Michel de Insulis, la *fraternité du Salve Regina*. L'usage fut très populaire, ajoute-t-il, et de nos jours encore (1638) les dimanches et fêtes, l'église des Dominicains regorge de monde ; tous veulent entendre le *Salve*. Aussi, toujours d'après le même auteur, ce pieux usage fut-il enrichi de précieuses indulgences. On lit, en effet, dans l'*Hortus spiritualis* du jésuite Paul Morigia, que Jean XXII accorda 40 jours d'indulgences à la récitation de notre antienne. Alexandre, évêque de Forli, donnait les mêmes avantages, en mars 1479, aux confrères du Rosaire qui entendraient le *Salve* les samedis, dimanches et jours de fête, chez les Dominicains [4]. En faut-il conclure que la coutume quotidienne des Frères Prêcheurs était tombée en désuétude ? Nous ne le pensons pas. Léon X confirma les concessions précédentes, que Paul V étendit *omnibus et singulis assistentibus* et fixa à deux cents jours d'indulgences, comme en fait foi un acte du Chapitre général des Dominicains tenu à Rome en 1608 [5].

On voit le rôle joué par les fils de saint Dominique dans la diffusion de notre antienne. Il ne faut pas oublier non plus l'influence des nombreuses fondations cisterciennes qui contribuaient pour leur part à établir l'usage *quotidien* du *Salve*. Voyons maintenant ce qu'il faut penser des coutumes établies par Grégoire IX et les Franciscains.

Pour les uns, ce pape décrète en 1239 que tous les soirs on chantera le *Salve* après complies [6]. D'autres disent : seulement à certaines

1. Martène, *Thesaurus anecdot.*, t. IV, col. 1690, 1691, 1694. Il ne m'a pas été possible de revoir ces textes, en temps voulu, sur la réédition qu'en a faite le P. Reichert, *Mon. ord. Fr. Praedicat. historica*, t. III, IV et VIII (1898-1900).

2. *Bibliotheca ordinis fr. Pr.*, Paris, 1585, ad an. 1350.

3. Cf. sur Jacques Sprenger et cette confrérie, Perdrizet, *op. cit.*, ch. v, p. 94, 95, 98.

4. Bourassé, III, col. 656. Privilèges analogues donnés par un pape Alexandre (IV ou V) selon A. de « Albo lapide », Schubiger, *loc. cit.*

5. W. van Schrieck, *Compendium Rosarii Teutonicum*, p. 66-67 (Bourassé, III, 656). Comme pour les Chapitres généraux des Cisterciens, ceux des Dominicains, publiés aussi par Martène, présentent de mauvaises divisions pouvant donner lieu à des erreurs de date, — rares il est vrai, et de nombreuses lacunes. Ulysse Robert a fait le relevé des additions et corrections à apporter à cette édition, en ce qui concerne les Dominicains, d'après le codex 55 de Toulouse (fos 43-137v ; 137v 181v, années 1220 à 1346). Ce travail est déposé à la Bibliothèque Nationale, n. 1233, f. lat., nouv. acq.; voyez à la page précédente.

6. Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien*, *loc. cit.*

heures[1], ou encore : tous les vendredis après vêpres et complies[2]. Il semble qu'il faudrait rejeter toutes ces affirmations, en présence d'autorités comme Merati, qui n'a trouvé les quatre antiennes *de Beata* dans aucun bréviaire antérieur aux vingt premières années du xvi^e siècle, et Gerbert, qui, quoique moins affirmatif, partage le même avis[3]. Là-dessus Azevedo et Zaccharia[4] partent en campagne pour révoquer en doute le témoignage de Sigonio prétendant que Grégoire IX avait ordonné le chant du *Salve*. Baronius seul et Moroni[5] sont dans le vrai en s'appuyant sur la *Vie* de ce pape, écrite d'après les Archives pontificales par Nicolas Roselli [1314 † 1362], cardinal d'Aragon. Ce dernier nous dit : « Hic constituit ut semper *in sexta feria* IN VESPERIS *completo solito cursu* canteretur *Salve Regina*, et IN NOCTE antiphona *Beata Dei Genitrix Maria*, etc...,et quod ante corpus Christi et cum idem conficitur, campana pulsetur[6]. »

Ce texte est clair : ainsi s'écroulent toutes les fausses légendes sur l'*Angelus* et sur le *Salve*. Notre antienne doit être chantée *le vendredi*, à VÊPRES, quand celles-ci sont entièrement terminées. Pour *le soir*, autre antienne ; mais il n'est aucunement question du *Salve*. En outre, nous ne savons pas si cette prescription s'applique, comme d'autres que nous allons examiner, à Rome ou à toute la chrétienté. Quant à la date du décret, Baronius seul la donne à l'année 1238. On était en plein été, remarque le biographe. Et l'annaliste d'ajouter : des auteurs récents disent que cet acte fut promulgué pour implorer le Seigneur contre la persécution de l'empereur Frédéric II, ce qui est possible, car, à cette époque, le péril était imminent. On ne voit donc pas que les Franciscains ou les Dominicains aient contribué à faire porter une décision qui n'avait aucun rapport avec leurs usages. Il faut une certaine imagination pour voir dans ce décret l'influence de Raymond de Peñafort, et les Franciscains, certes, avaient plus de droits à être écoutés que les Dominicains. A la même époque, on chantait à la Chapelle royale de France, tous les soirs, le *Salve* ou une autre antienne, sans qu'il soit possible de dire si la coutume en est due aux Dominicains ou aux Cisterciens[7]. Et peut-être ne faudra-t-il pas exagérer davantage le rôle des Franciscains dans la diffusion de notre antienne, comme nous allons le voir.

La troisième règle de saint François prescrivait aux clercs de l'Ordre

1. A. Bzowski, *Annales ecclesiastici*, an. 1239, n. 8 ; Roccha, *Thesaurus Pontificiarum*, etc., 1745, p. 177.

2. Ov. Arce, *op. cit.*, p. 13.

3. *Loc. cit.* Gerbert : *Vetus liturgia Allemanica*, II-III, p. 833. L'auteur dit qu'il a trouvé *rarement* les quatre antiennes dans les mss. et imprimés allemands antérieurs au xvi^e siècle.

4. *Op. et loc. cit.*

5. *Annales*, t. XXI (Bar-le-Duc, 1870), p. 188 9 ; Moroni, *Dizionario di Erudizione*, LXI, p. 7-8.

6. *Vita eiusdem Gregorii papae IX* ex cardinali Aragonio : Muratori, *Scriptores*, t. III, p. 582 (sans indication de l'année).

7. Cf. Godet, *loc. cit.*, p. 474-476. A propos de saint Louis, nous renvoyons à notre étude sur le *Salve Regina* à Cîteaux, p. 7 et 8 du tirage à part.

l'office de la Curie « secundum ordinem sanctae Romanae Ecclesiae » (1223). Toutefois, pour établir une parfaite unité, le Chapitre général tenu à Assise en 1230, à l'occasion de la translation du corps de saint François, fit distribuer à toutes les *Provinces* des antiphonaires *notés* [1]. Plus tard, en 1241, le général Aimon de Favesham composa un recueil de rubriques embrassant toute la liturgie franciscaine [2]. Grégoire IX approuva la liturgie ainsi remaniée qui devait, sous Nicolas III, reparaître à Rome et être imposée aux basiliques sous le nom de « Bréviaire Romain » [3]. Le *Salve* était-il donc en 1241, dans les bréviaires franciscains ? Il pouvait se trouver dans certains livres, mais non dans tous ; comme les autres antiennes *de Beata*, il était *ad libitum*. C'est ce que nous devons conclure avec Mgr Mercati du texte suivant :

« Hic generalis frater Iohannes [de Parma] in capitulo generali Metis celebrato [an. 1249] prohibuit in choro legi vel cantari quidquid in ordinario sanctae matris Ecclesiae, quod habemus ex regula, non esset contentum vel per generale capitulum approbatum, *exceptis quibusdam antiphonis* beatae Mariae post completorium DECANTANDIS [4]. »

Désormais ces antiennes *seraient* chantées ; mais la lettre qu'envoya aussitôt après les sessions du Chapitre le général des Franciscains montre bien qu'on les exécutait déjà dans nombre d'endroits : le texte porte, en effet, *cantantur* et non *cantentur*.

Dans cette missive, Jean de Parme revenait sur les mêmes défenses et rappelait l'œuvre de son prédécesseur, concernant le bréviaire et le missel. Il désignait aussi ces antiennes de complies : « *Regina caeli, Alma Redemptoris, Ave Regina caelorum* et *Salve Regina* quae post completorium *diversis cantantur temporibus* [5] ».

En 1260, le Chapitre de Narbonne [6] demandait que l'antienne *de*

1. P. Hil. de Lucerne. O., Cap. *Histoire des études dans l'Ordre de Saint-François*, Picard, 1908, p. 444.

2. *Ibid.*, p. 442.

3. *Ibid.*, p. 450 ; Batiffol, *Histoire du Bréviaire Romain* (3e éd.), 1911, p. 245 ; P. Doncœur : *L'Immaculée Conception aux* XIIe-XIVe *siècles*, 1907 (*Rev. hist. ecclés.* de Louvain, VIII, 285).

4. *Appunti per la Storia del Breviario Romano nei secoli XIV-XV*, tratti dalle « Rubricae novae ». Extrait de la *Rassegna Gregoriana*, Desclée, 1903, p. 23, n. 1. Ce texte est emprunté à la *Chronica XXIV Generalium O. M.* (*Analecta francisc.*, 1897, III, 275). Voir aussi : Ehrle, *Archiv für Literatur-u-Kirchengeschichte d. M. A.*, VI, 32, n. 4.

Saint François paraît avoir été un dévot au *Salve*, si l'on s'en rapporte à ses *Actes*. Il apparut un jour à une femme souffrant des douleurs de l'enfantement et qui se recommandait à lui. Le saint lui ordonna de réciter le *Salve Regina misericordiae*. Arrivée aux mots MISERICORDES OCULOS, elle mit au monde un « bel enfant » *cum gaudio et salute*. Cf. *Analecta Bollandiana*, XVIII (1899), p. 151-152 : Van Ortroy, *Miracles de saint François par Thomas de Celano* (1247), n. 106.

5. Wadding, *Ann. min.*, t. III, 208-209, ou Batiffol, *op. cit.*, p. 244, n. 2. Ces textes font comprendre pourquoi le *Salve* ne se trouve pas dans le fameux antiphonaire des Franciscains de Munich, conservé à la Bibliothèque de cette ville sous la cote 292a. (Ancien Rosenthal 540, catal. CII.)

6. Ehrle, VI, 35 ; Mercati, p. 23, n. 1.

*Beata* fût *toujours* dite à complies, *excepté trois jours avant Pâques.* Et en 1263, celui de Pise : « añae beate Virginis, s. *Salve Regina cum ceteris*, per totum annum *alternatim* post complect. cantantur, preter a Pasca usque ad octavam Pent. quia dicitur *Regina celorum* (sic) *alleluia* et ad orationem que sequitur prosternant se fratres in ferialibus diebus et in festivis sint inclinati ad totam [1]. »

La prescription du Chapitre de Metz était donc, dans une certaine mesure, une *nouveauté*, comme dit Mgr Batiffol [2]. Et, d'autre part, nous avons dans cet ensemble de décrets notre organisation actuelle au sujet de ces antiennes. On pourrait croire, dès lors, qu'en 1280 ces antiennes passèrent avec le Bréviaire franciscain dans la liturgie romaine. Cependant, rien n'est moins prouvé. Nous n'en conclurons pas, en sens inverse, que l'on ne les rencontre dans aucun Bréviaire romain antérieur à 1521, comme le soutient Mercati : c'est même avec ce document liturgique imprimé à Venise par Gregorio de Gregoriis que nous remonterons à l'origine de l'introduction de nos antiennes dans la liturgie *de Rome*. Ce bréviaire, comme celui de 1478, contient [3] une réunion de rubriques, sous ce titre : *Rubricae novae.* Mgr Mercati a très bien démontré que ces dernières sont l'œuvre du sacriste papal Pietro Amelio († 1405), qui les rédigea sous la direction de Clément VI, qui « dans les rubriques apparaît commme un actif législateur en liturgie ». Voici maintenant la rubrique qui nous intéresse : L'*Alma* est chanté de l'Avent à la Purification ; le *Salve*, de la Purification au mercredi saint ; le *Regina caeli*, de Pâques au samedi de la Trinité ; l'*Ave Regina*, de la Trinité à l'Avent, « quas quidem antiphonas Clemens VI Pontif. Max. ordinavit et *in urbe* statuit pontificatus sui anno VIII [4] ».

Et Mgr Mercati de remarquer : « Si je comprends bien, *in urbe* signifie non pas que le pape était alors à Rome, mais bien qu'il établissait *dans* Rome et *pour Rome* cet usage des quatre antiennes [5]. » Ainsi donc, ce n'est qu'un siècle après le Chapitre de Metz, en 1350, que Rome adopte les antiennes de complies, et cela pour la *ville* seulement. Aussi s'explique-t-on que beaucoup de bréviaires manuscrits et imprimés ne soient pas conformes à cette disposition, ou bien le soient avec quelques différences. Prenons l'édition de Venise de 1522 ; les rubriques déclarent que cet *Ordo* est suivi à Vérone, à Venise et dans

1. Ehrle, VI, 36-38 ; Mercati, *loc. cit.*

2. *Op. cit.*, p. 260.

3. F^os 183-188. Trombelli (Bourassé, *loc. cit.*, 318-9) ne nous dit-il pas que la même rubrique existait dans l'*Ordinarium* de sa Congrégation, lequel fut édité en 1497 ? D'autres analogues se rencontrent dans les mss. qu'il cite de 1458 et 1462.

4. Mercati, p. 23.

5. *Ibid.* On voit combien il est peu fondé d'attribuer l'*introduction* de ces antiennes au pape Innocent IV, comme le veut M. Arce (*op. cit.*, p. 13). Mais l'erreur s'explique, et l'on a sans doute confondu avec l'ordonnance de Grégoire IX. Dominique Macri remarque en effet dans son *Hierolexicon* (Rome, 1677, p. 539) : « Fr. Blondus vero decad. 2. lib. 7. a successore in Pontificatu Celestino IV hoc institutum fuisse ait. » Or, de Célestin IV à Innocent IV, il n'y a pas si loin, puisque celui-ci lui succéda après une vacance de vingt mois, et que lui-même ne régna que vingt-sept jours.

beaucoup de couvents et monastères. Mais elles ajoutent : « Sed alique Eclesie assumunt *Salve Regina* (au lieu de *Regina caeli*) in vigilia Ascensionis in primis vesperis [1]. »

Mercati, qui relève ces détails, dit que peut-être ces *Rubricae novae* seraient-elles passées dans le Bréviaire de Pie V, s'il n'avait fallu songer à éviter deux extrêmes : l'encombrement, comme dans les éditions de 1550, 1557, 1560 (Junt), 1564, 1565 [2] ; ou l'excès contraire dont Quignonez avait fait preuve en n'admettant que le seul *Salve Regina* [3].

Je disais que ces rubriques ne furent pas suivies partout, et cela malgré l'avis de conciles antérieurs à 1350 prescrivant des statuts analogues, la plupart du temps, pour le *Salve* seulement.

Rappelons le concile tenu à Pennafiel (Espagne) en 1302 et dont voici le texte du décret concernant notre antienne : « Item... ideo inde suae laudis praeconium duximus taliter ordinandum, ut singulis diebus post completorium cantetur *S. Regina* in quâlibet ecclesia alta voce, cum versu : *ora pro nobis*, et orationibus : *concede nos famulos tuos*, item : *Ecclesiae tuae* [4] ». C'est sans doute pour se conformer à ce statut que Don Rodrigo del Padron, archevêque de Compostelle de 1304 à 1316,

1. Mercati, p. 24, n. 1. Éd. de 1522, *Tabula officii ferialis* (f. 1v). Dans le Codex Vat. Ottobon. 511, qui est un Bréviaire de 1471 à l'usage des FF. Mineurs de Sutri, aucune mention du *Regina caeli* ; au contraire, un Bréviaire Romain du même Ordre (Vat. *Regin.* 2050, t. I, f. 341) porte simplement : *Orationes ad Regina caeli et ad Salve Regina* ; ce livre est du xive siècle. Le Vatican 10.000, de la même époque, ne donne pas le *Regina*. Sur trois codices d'*Heures canoniques* écrits au xve siècle (Vat. *Regin.* 1737 ; Vat. 3779 ; Palatin. 546), deux ne donnent que le *Salve* ; le 3779 seul donne trois antiennes, le *Regina* manque aussi. Beaucoup d'autres livres, français, allemands, belges, anglais, etc..., offrent les mêmes lacunes. Il n'y a pas lieu de s'en étonner quand on songe aux nombreuses liturgies particulières, aux multiples réformes du Bréviaire, qui souvent n'était pas adopté dans son entier par les différentes Églises, désireuses, avec raison, de garder une partie de leurs anciennes coutumes. Ainsi s'expliquent les rubriques d'un *Bréviaire* de 1755 à l'usage des Carmes « Chaussés », *Juxta Jerosolymitanae Ecclesiae antiquam consuetudinem, ad normam Breviarii Romani directum*. A cette époque, les antiennes *de Beata* étaient dans l'office romain et avaient déjà fait l'objet de décrets de la Congrégation des Rites (1632, 1681 et ss.). Or, ce livre des Carmes ne possède que le *Salve* et *le Regina caeli, qu'on ne doit pas dire à laudes, le dimanche*. Et la rubrique ajoute : « Nulla alia añ B. Virg. in choro dicitur seu cantatur. » Faut-il rappeler le *Deutsches Brewier für Frauen und Jungfrauen-Klöster sowie für jeden guten Christen* du carme Dereser, qui parut à Augsbourg, en quatre volumes, sur la fin du xviiie siècle ? (1792). Interdit en 1796 pour des erreurs dogmatiques, ce bréviaire *en allemand* fut pourtant en usage, surtout dans les couvents de femmes, jusqu'en 1821. L'office de complies ne possède que *le seul Salve, en allemand*. Cf. Dom Baeumer, *Histoire du Br. Romain*, trad. Biron, 1905, II, 362-365.

2. Mercati, p. 24, n. 2. Voici la disposition de ces bréviaires : de Pâques à la Pentecôte, *Regina caeli* ; de Pent. à Nativité de N.-D., *Salve* ; de Nativité à l'Avent, *Quam pulchra es et quam decora, charissima* ; de l'Avent à la Quinquagésime, *Alma* ; de Quinq. à Pâques, *Ave Regina*. Sauf pour Pâques, il n'y a qu'une seule oraison. Comparez avec l'usage encore subsistant des Ambrosiens : *Alma*, de Noël au Carême ; *Salve*, du Carême à Pâques ; *Regina caeli*, de Pâques au 1er Dimanche de Pentecôte ; de ce jour à la Nativité de N.-D., *Inviolata* ; de Nativité à Noël, *Ave Regina*.

3. Mgr Mercati oublie le *Regina caeli*, donné par Quignonez de Pâques à l'Ascension. Quoique dans une disposition différente, les quatre antiennes sont bien dans le Bréviaire de Pie V : Éd. de 1568, p. 121.

4. *Collect. max. Conc. omn. Hispaniae et novi orbis* (d'Aguirre), t. III, p. 541.

**

prescrit le chant solennel du *Salve Regina*, après complies, tous les jours, sauf certaines fêtes [1].

Cependant dès 1233, on voit les Bénédictins adopter le *Salve* après le dernier office du jour.

Cette année même, les moines de Saint-Denys ayant perdu une de leurs reliques insignes, un clou de la sainte Passion, votèrent unanimement « singulis diebus in quadragesima post complet. aña : *Salve Regina misericordie* sollempniter decantari... quod quidem non sine causa factum esse sequens eventus manifeste declaravit [2] ». Mais, voici une attestation des plus précieuses. Nous la rencontrons dans le codex Cottonian Otho C. XI, du British Museum. Ce manuscrit est de la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle ; mais son savant éditeur démontre avec évidence que c'est une copie d'un coutumier de Westminster écrit en 1266 [3]. Nous lisons au chapitre xix, *sequitur modus acrior aliquantulum de excommunicacione culparum* : « Sed inter letaniam.. atque dum canitur aña *Salve Regina* QUAE EX MODERNO ET NON EX VETERI USU CUM ORACIONE DE DEI GENITRICE POST COMPLETORIUM CANTATUR, non ad scabellum sed ultimo loco erit in choro... etc. [4]. »

Vers la même époque, en novembre 1262, Thibaut V de Champagne, dans un acte daté de Troyes, donne vingt livres de rente sur le péage de cette ville au Chapitre Saint-Étienne de Troyes, à charge de chanter chaque jour après complies une antienne à la Vierge, et TOUS LES SAMEDIS, à la même heure, solennellement et à haute voix, *dans la nef*, le *Salve Regina* ; ce jour-là, une somme de dix sous sera répartie entre les chanoines et les clercs présents [5]. Le même seigneur fait une fondation analogue, en 1270, à Saint-Quiriace de Provins [6].

Ces derniers faits montrent donc clairement que, dans certaines églises, le *Salve*, non seulement était de date récente, mais encore n'était en usage que le samedi ; enfin que, loin d'être toujours l'objet d'une décision ecclésiastique, l'usage de ce chant était très souvent dû à des fondations faites dans ce but. Écoutons à nouveau l'érudit Lebeuf : « Je sais aussi par de bons monumens, que l'antienne en question a été la première établie à Auxerre, entre celles qu'on y chante *quelquefois* après complies ; mais ce n'était que *les samedis* seulement qu'on la

1. O. Arce, p. 47. Moléon (*op. cit.*, p. 124) dit en parlant de la collégiale Saint-Martin de Tours : « Les antiennes de la Vierge, *Salve Regina*, *Reg. caeli*, ne se disent point aux jours où l'on fait la fête de la saincte Vierge, parce qu'on en fait tout l'office, ni depuis la veille de Noël jusqu'à la fête de l'octave de l'Epiphanie, parce qu'il est parlé d'elle dans l'office. »

2. P. Aubry, *Revue Mabillon*, fév. 1907, p. 300. « *Comment fut perdu et retrouvé le saint clou de l'Abbaye de Saint-Denys* » (1233), d'après le 1509 lat. nouv. acq. de la B. N.

3. *Customary of the Benedictine Monasteries of saint Augustine, Canterbury and saint Peter, Westminster*, ed. by sir Edward Maunde Thompson. London, 1904, t. II, p. VII-IX.

4. *Ibid.*, II, p. 201. *Consuetudines monasterii Sancti Petri Westmonasterii.*

5. B. N., fonds Bouhier, 12 *bis*, f° 10v. Cf. d'Arbois de Jubainville, *Histoire des ducs et des comtes de Champagne*, Paris, 1865, t. IV², p. 610, et t. V, p. 511, n. 3283.

6. *Ibid.*, IV, 610, et VI (1866), p. 65, n. 3657.

chantoit. Un riche chanoine, nommé Thibaud de Compens, avoit demandé du temps de S. Louis, qu'on la dît ces jours-là [1]. » Nous avons déjà vu cette coutume établie en Allemagne dans certaines contrées, alors que dans d'autres le *Salve* était chanté quotidiennement.

Le 16 octobre 1433, en reconnaissance de la prise d'Avallon par ses troupes, le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, fonde au sanctuaire de Notre-Dame du Mont-Roland (près Dôle, Jura) « une grand'messe quotidienne avec office de Notre-Dame, chantée, annoncée par les cloches ; les *samedis et fêtes* de la Vierge, cet office était plus solennel et tous les religieux de Jouhe (au bas du Mont-Roland qui en dépendait) devaient y assister, comme aussi, ces mêmes jours, chanter les vêpres et le *Salve Regina.* [2] » Déjà, en 1402, ce prince, alors comte de Charolois , avait fondé le *Salve* dans l'église Notre-Dame, à Dijon ; tous les jours, à la tombée de la nuit, les cloches appelaient les fidèles à cette prière : Pie II accorda 50 jours d'indulgences à la pratique de cette dévotion, et 150 à ceux qui assistaient à cet office aux principales fêtes de l'année.

On connaissait encore l'usage de chanter le *Salve*, tous *les samedis*, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. A cet effet, Dame Finette de Pontac avait donné aux Dominicains de Bordeaux une lampe d'argent du poids de huit marcs et demi, pour l'autel de Notre-Dame du Rosaire et cinq cents livres pour son entretien [3].

Comment ne pas mentionner aussi la coutume des Carmes Déchaussés ? Les samedis et vigiles de Notre-Dame, ils se réunissent revêtus de l'habit de chœur. Accompagné de deux acolythes en surplis, le prêtre se rend devant l'autel dont les cierges sont allumés. Il est lui-même revêtu de l'amict, du surplis et d'un *pluvial* de couleur blanche. Tous tiennent en main un cierge allumé et chantent le *Salve, recto tono*. Ainsi l'exigent les *Constitutions*. A Londres, cependant, l'on exécute la mélodie du V[e] mode, et le *Ritual Carmelitano* [4] donne deux chants, tous deux du premier mode, et qui sont ceux que tout le monde connaît. Voici maintenant ce qu'on lit dans un manuscrit d'Avignon, datant du XVII[e] siècle :

« *Salue qu'on chante* TOUS LES SAMEDY *dans leglise Cathedrale de Cauaillon apres none, tout le chapitre ensemble, et les enfants du cœur* (!)

1. *Mercure de France, an. et loc. cit.*, p. 1928.
2. A. Pidoux, *L'image miraculeuse de N.-D. du Mont-Roland, vénérée à Jouhe*. Dôle, 1908, p. 21. En 1658, M. de Laborey fonde dans ce sanctuaire huit grand'-messes à diacre et sous-diacre, avec chant du *Salve*. Quand la vénérable statue fut *rendue* après les guerres, en 1649, par les Capucins d'Auxonne aux Bénédictins du Mont, ceux-ci la reconduisirent dans son église en chantant aussi le *Salve Regina*. (*Ibid.*, p. 41, 36.) Pour la coutume de Dijon, cf. De Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne*.
3. Bordeaux, Bibliothèque. Cod. 107, an. 1769, parmi les *Avertissements* aux Chantres.
4. Solesmes, 1900, p. 5 et 8. Chez les Carmes « Déchaussés », le *Salve*, supprimé à la messe, sous Pie V, a été rétabli au milieu du siècle dernier.

*le uont chanter dans la chapelle de Nostre-Dame, les enfants chantent le* (sic) *paraphrase et le cœur respond le reste* [1]. »

Ainsi donc, dans le Comtat on chantait le *Salve* avec tropes ; il était aussi en usage *tous les samedis* dans la province d'Arles [2]. Le tableau des antiennes à dire après complies, dans la liturgie d'Aix, n'est pas moins instructif :

Le dimanche, *Alma* ; le lundi, *Mater patris et Filia* ; le mardi, *Ave Regina* ; le mercredi, *Ave Virgo sanctissima* ; le jeudi, *Ave Regina cel. Mater Regis* ; le vendredi, comme le mercredi ; le SAMEDI, *Salve Regina*, ou *Regina celi letare* [3].

On rencontre une coutume analogue dans les livres de Senlis, sur la fin du XIVe siècle. Jusque-là, fidèle au rit romain très pur, cette Église n'avait pas encore adopté le *Salve*. « Alors, les antiennes ordinaires à la Vierge sont classées dans l'ordre suivant : Le lundi, *Alma*; le mardi, *Sub tuam protectionem* ; le mercredi, *Haec est regina* ; le jeudi, *Tota pulchra es* ; le vendredi, *Ave Regina caelorum* ; le SAMEDI, *Salve Regina*. (Bibl. Ste-Geneviève, ms. 16, fo 188.) Cet ordre fut conservé jusqu'à la fin du XVIIe siècle [4]. » Dom Martène nous dit, de son côté :

« Les moines de Bursfeld [5] ont statué (chap. XIII) qu'après la bénédiction [de complies] et les prières dites *pro revertentibus de via*, l'on chanterait la *laus B. Mariae*, c'est-à-dire une antienne avec la *collecte*. Au sujet de cette même antienne, il existe un décret du Chapitre général des moines anglais tenu à Northampton en 1444 [can. 2., ap. *Clem.*] « Ne serpens versutus... : hinc est quod statuimus, ut singulis diebus statim post completorium in honore B. Virginis, una in choro cantetur antiphona... et oratio de eadem. » C'est ce qui avait déjà été décidé dans le Chapitre provincial, célébré au même lieu [Reyn. in app. script. 63], et ce qu'observaient également nos frères de Chezal-Benoît [6]. Mais, avant tous ceux que nous avons nommés, il faut citer nos moines de Fleury-sur-Loire, comme nous l'apprenons « ex Ms. Statutis capituli Floriacensis [7] Abbatum Floriaci, et Prioris ac conventus de Regula, ch. IV : « In fine completorii loco antiphonarum quae dicuntur de B. Maria, videlicet : Completi sunt, et : Ecce completa sunt, debet alia antiphona, scilicet : *Alma Redemptoris*, aut : *Salve Regina*, seu quaelibet alia antiphona ad libitum cantoris singulis diebus in conventu solemniter decantari [8]. »

1. Cf. Gastoué, *loc. cit.*, 109-111, et plus loin ; *Revue du Chant grégorien*, sept. 1902, p. 26-27. A rapprocher du *Salve* chanté au Puy après *none*.

2. *Ibid.*

3. Bibl. Méjanes, 17485. Ce bréviaire d'Aix n'est point daté, mais M. Marbot prouve qu'il est de 1499. Notre texte se trouve au fo LVv. Cf. É. Marbot, *la Liturgie aixoise*, Aix, 1899, p. 61 et 284.

4. Gastoué, *loc. cit.*, p. 85. C'est par erreur que l'étude citée a imprimé : les livres « de Paris ».

5. *Cérémonial et Ordinaire* antérieur à 200 ans, dit Martène dans sa préface. Cf. *Topobibliographie* de l'abbé Chevalier, au mot : Bursfeld, principauté d'Hildesheim.

6. *Cérémonial de 1531*. Cf. aussi sur cet ouvrage le répertoire déjà cité de M. Chevalier.

7. *Rituale circa 500 annos*. Cf. le *Syllabus Ritualium* de Martène, au t. I.

8. Martène, *de Monachorum Ritibus* (t. IV de la collection), ch. XII, n. 17. Ajoutons d'après Gerbert (*op. cit.*, p. 834) : « In officio B. V. quod recensetur in append. ad novam editionem chronici *Casinensis*, ad finem notatur antiph. *Salve Regina* cum oratione *Omnipotens*. » Il est bon de noter que *la seule* source relative à ce

Merati n'ose se prononcer et dire que les décrets rendus à Northampton concernent aussi le *Salve*[1]. Azevedo, au contraire, croit que tous ces statuts ont le même objet[2].

Aux Ordres déjà cités nous devons ajouter les Camaldules. Quelques années après 1605, dans le monastère de Saint-Mathias de Muriano, l'abbé Dominique Portesani introduisit l'usage de chanter le *Salve Regina* après complies, « *flexis genibus* ab omnibus monachis ; *quod ante praestabant stantes.* [3] »

Mais, puisque à plusieurs reprises nous avons parlé de *fondations*, tant au Puy qu'ailleurs, nous mentionnerons encore celles qui furent faites à Einsiedeln et à Besançon. Dans cette dernière localité, il y avait, dès 1543, exposition du très Saint Sacrement la veille de la Fête-Dieu, avec chant d'*O salutaris* et SALVE REGINA fondés par le chanoine Philippe Berdet, le 30 mai de cette même année [4].

A Einsiedeln, antérieurement à 1547, on exécutait plusieurs fois par an la pieuse antienne, dans la *Chapelle des grâces*, ainsi qu'on le voit par une charte du XVIe siècle, au témoignage de Dom Schubiger. En Carême, on la chantait tous LES SAMEDIS, ainsi qu'aux fêtes de la Vierge, aux VIGILES des Apôtres, à la Saint-Jean-Baptiste, à l'Épiphanie ; aux fêtes de saint Meinrad, de l'archange Michel, de l'Exaltation de la sainte Croix, de tous les Saints, de l'*Ascension*, du vendredi saint, de la Nativité[5]. En 1547, Jean de Lutzingen, abbé de Maulbronn (Würtemberg), est chassé par la Réforme. Il se réfugie chez les moines d'Einsiedeln. Le 11 août, en reconnaissance de l'hospitalité reçue, il donna une somme de 1.000 *gulden*, stipulant que l'abbé Joachim s'engagerait en son nom et celui de ses successeurs à faire chanter chaque jour de l'année le *Salve* dans ladite chapelle, par un prêtre et trois enfants. Cet acte, en allemand, fut légalisé par le gouvernement de Schwitz, protecteur du monastère [6].

Le « fondateur » mourut dans la même année. Depuis lors, tous les jours, les clercs, ainsi qu'une délégation des Pères et des collégiens, se rendent processionnellement à la *Sainte Chapelle* pour y chanter le *Salve*. C'est en 1653 qu'un décret capitulaire rappelant les anciens statuts fixa cette cérémonie à l'issue des vêpres. En 1787 parut à Einsiedeln le premier *Salve* arrangé pour trois voix par Dom Marius Landwing ; en 1790, ce dernier le publiait à nouveau avec le Père Keiser, cette fois

document n'est autre que la parole du fameux (!) Pierre Diacre. Cf. également les *Coutumes* de Subiaco publiées par Dom Bruno Albers, au tome Ier de ses *Consuetudines*. (Impr. du Cassin.)

1. *Loc. cit.*

2. *Loc. cit.*

3. *Annales Camaldulenses*, Venetiis, 1764, t. VIII, lib. 74, p. 204. Mentionnons aussi sur le *Salve à complies* un article de É. Krebs, dans la *Theol. Quartalschrift* de Tübingen (1907), pp. 74-81.

4. Cf. Pidoux, nouvelle *Vie des Saints de Franche-Comté*, Lons-le-Saunier, 1909, t. IV, p. 11. A rapprocher de ce que nous avons dit sur l'origine des *Saluts*.

5. Schubiger, *Maîtrise, loc. cit.*

6. Schubiger et Dom Odilon Ringholtz : *Wallfahrtsgeschichte Uns. Lieben Frau von Einsiedeln*, Fribourg, Herder, 1896.

à quatre parties. Le « cantus firmus » était emprunté à l'Antiphonaire écrit sur parchemin pour la *Chapelle*, en 1691 [1].

Les fondations de *Salve* se multiplièrent depuis 1547 ; aussi le *Salve* fut-il chanté à Einsiedeln non seulement à vêpres, mais encore à la messe *de Beata*, qui a lieu chaque jour ; cet usage a subsisté jusqu'en 1859 [2].

C'est pourquoi l'on s'explique la fureur des jansénistes et des protestants. Luther, exaspéré, s'écrie : « Maintenant, on chante le *Salve Regina* par le monde tout entier, et les grosses cloches sonnent à toute volée ; c'est à un tel point que *toutes* les églises, ou peu s'en faut, — und ist leider dahin kommen, dass schier keine Kirche, — sont malheureusement dotées très richement pour que l'on y chante le *Salve Regina* [3] ! » L'hérétique Pierre Martyr, dans son commentaire au chapitre III de la *Ire aux Corinthiens*, écrivait même qu'on ne pouvait « sans impiété défendre cette antienne, alors qu'elle attribue à Marie toutes les choses qui conviennent à Dieu seul [4] ». Comme les jansénistes, les protestants refusaient à la Vierge la moindre part à la Rédemption des hommes. Cette hérésie a été admirablement réfutée par Suarez, Bellarmin et autres, en particulier par le bienheureux Canisius, chez qui l'on trouvera tous les renseignements historiques et théologiques que l'on peut désirer [5]. Aussi fallait-il expurger ce texte entaché d'hérésies. Les uns, dit Colvener à la suite de Jean Cochlée [6], se contentèrent de dire : *Salve, Pater misericordiae.* Mais d'autres allèrent plus loin, comme Nicolas Serario (lib. I *de Sacris processionibus*, ch. VI). La version *Salve rex aeternae misericordiae* était en usage à Erfurt en 1525. Dans l'Appendice à l'*Hymnarius* catholique romain publié à Sigismundlust en 1524, on lit la version des *Évangéliques* que je reproduis avec le texte de Serario :

(*Serario*) Salve Iesu Christe, Rex misericordiae, vita..., etc.
(*Évang.*) *Salve Iesu Christe, misericordia, vita..*, etc.
Eia ergo, mediator noster, illos tuos, etc...
*Eia ergo, advocate noster... et teipsum benedictum filium Dei Patris, nobis...*
O Iesu, O clemens, O pie, O dulcis Iesu.
*O clemens, O pie, O dulcis Iesu filii Mariae* [7].

1. Schubiger, *loc. cit.*
2. *Ibid.* Encore actuellement le *Salve* y est exécuté à trois voix accompagnant le chant confié à des *soprani*. Au témoignage de Dom L. David (*Grandes Abbayes d'Occident*, p. 388), avant la fin du XVIIe siècle, les jours où l'on chantait le *Salve*, on allumait devant la *Sainte-Chapelle* seize grands cierges de 24 livres chacun.
3. Cité par Ringholtz, *op. cit.* Cf. Jean Cochlée (1479 † 1552), *Commentaria de Actis et Scriptis M. Lutheri ab an. 1517 ad 1549* ; imprimé à l'abbaye Saint-Victor, près Mayence, en 1549. Voir ad an. 1532 ; on sait que Luther mourut en 1546.
4. Cité par Colvener, ap. Bourassé, *op. cit.*, III, ch. XVI, col. 660. L'auteur nomme en particulier le *Propugnaculum contra Antimarianos* (Paris, 1528) de Jérôme de Hangest, docteur en Sorbonne, comme un ouvrage de grande valeur ; ajoutons l'*Assertio in canticum S. Regina*, etc... d'Augustin de Alvet, Leipzig, 1527. Ce livre est écrit contre Luther.
5. Suarez, éd. Vivès, t. XIX, de *Mysteriis Christi*, Disput. XXIII, sect. 3 ; Canisius, *de Maria Virgine*, lib. V, ch. XIII, ap. Bourassé, t. IX, 148-161.
6. *Loc. cit.*, col. 659.
7. Julian, *Dictionary of Hymnology* (1907). Ce texte est curieux, en se rappelant

Et Colvener de conclure : ce qu'ils avaient d'abord déformé, ils le rejetèrent entièrement. C'est surtout contre les jansénistes que le musicien-théologien Alphonse de Liguori dirigea ses attaques. En 1750, le saint répondait par son *Le Glorie di Maria* à Muratori déguisé sous le pseudonyme de Printanio ; il reprit encore la plume contre Rolli en 1775. On sait que cet ouvrage est un exposé de la doctrine contenue dans le *Salve Regina* [1]. Il n'est pas banal de constater, par ailleurs, que ce *Salve* qui a servi à ridiculiser Foucquet, le fameux surintendant [2], a été mis en distiques latins par le fougueux jésuite Commire, qui ne pouvait mieux se venger de Santeuil par lui démasqué et qui avait eu l'audace de traiter la sainte Compagnie de *pubès iesuitica sagittaria* [3].

Le Concile de Trente avait, dans le « Catéchisme », fruit de ses décisions, inséré une partie du *Salve* avec commentaires [4]. Dès lors, il était prudent de ne pas s'élever contre les prétendues erreurs contenues dans notre antienne. En 1540, le mineur conventuel Paolo Ricci approuvait formellement le *Salve*, dans sa *Rétractation* [5]. Peu après le mois de juillet 1557, le cardinal Morone présentait lui aussi sa défense, fort compromis qu'il était par ses relations avec les hérétiques. Il reconnaissait avoir dit « quelquefois, sans réflexion, au premier venu », qu'il eût voulu voir le *Salve* modifié en adoptant cette formule : *vitae dulcedinis et spei nostrae.* « De la sorte ces expressions se fussent clairement rapportées au Christ qui est proprement *vita*, *dulcedo*, *spes nostra.* » Mais enfin, ce *doute* ne le chagrinait pas (*sic*), car en vertu d'une participation divine, ces paroles pouvaient s'appliquer à la Vierge comme d'ailleurs aux autres saints.

C'était commettre une nouvelle erreur. Il ajoutait qu'il n'avait jamais omis la récitation du *Salve* après l'office, « sauf le temps où cette antienne est remplacée par le *Regina caeli*, » et concluait ainsi sur ces paroles intéressantes pour l'histoire de ce chant : « En conséquence, j'ai récité le *Salve Regina* tel qu'il est. Je l'ai fait chanter *dans toutes mes églises suivant l'usage*, et quand j'ai assisté au chant de cette antienne,

le rapprochement signalé entre les clausules finales de l'*Ave verum* et du *Salve*.

1. Voir l'exposé historique et doctrinal de l'ouvrage, dans la *Vie de saint Alphonse de Liguori*, par le Père Berthe, I, 411-425.

2. Bibl. de Rouen, ms. 17, f° 425-429. *Le Salve Regina de M. Foucquet.* Ces stances sont terminées chacune ou à peu près par un ou plusieurs mots de l'antienne.

3. *Recueil de poésies latines*, Paris, 1678, in-4° (Ire partie). Cf. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, XII.

4. Pars IV, c. v, quaestio 8. A propos de cette intervention miséricordieuse de la Vierge, on lira avec intérêt l'*Advocacie Nostre Dame* du chanoine de Bayeux, Jean de Justice († 1353). A. Chassant a publié ce texte par extraits (Paris, 1855). La Vierge plaide auprès de Dieu le Père, en faveur de l'humanité. Voyant sa cause en péril et son fils en courroux, elle accourt

> Et lui demonstre sa mamele
> dont l'aleita vierge et pucelle (p. 38).

Le diable proteste, mais finit par perdre. Les saints entonnent alors le *Salve Regina*. Cf. Perdrizet, *loc. cit.*, p. 247.

5. Cantu, *les Hérétiques d'Italie* (trad. franc., Paris, t. II, 1869), p. 476-477.

je me suis toujours *agenouillé*. Je n'ai pas agi différemment *en Allemagne*, quoique les paroles que je viens de rapporter aient pu faire naître des doutes sur mon compte, dans certains esprits [1]. »

Il n'est pas jusqu'à l'humaniste Erasme qui n'ait ridiculisé le *Salve Regina* parce que les matelots le chantaient en cas de grand péril [2]. Ceci confirme le témoignage de Martin Azpilkueta dit « Navarro », affirmant que le *Salve* était souvent désigné sous le nom de « chant nautique ». De son côté, Catalani, dans son commentaire du *Rituale romanum*, explique le *Sacerdotale romanum* au sujet de la bénédiction des vaisseaux. Cette cérémonie se termine par l'évangile de saint Jean, suivi du *Salve* et de l'oraison [3].

Avec le temps le *Salve* était devenu si célèbre qu'on ne se contenta plus des anciennes mélodies. En même temps que l'on *forgeait* une simplification (?) du chant primitif, on composait du *neuf*. Le chant dit de « l'Oratoire » est certainement la plus célèbre des nouvelles productions. Je ne vois pas comment Dom Ringholtz et le Père Schubiger ont pu avancer que l'antienne du V^e mode était apparue dans le sud de l'Allemagne dans le courant du xvi^e siècle [4]. Il est plus sage, je crois, de reconnaître avec M. Gastoué que le Père Bourgoing est l'auteur de ce chant qui parut pour la première fois avec le fameux *Rorate* dans le *Directorium chori* de 1634 [5]. Écoutons l'appréciation par Boucher d'Argis de ce chant que tous nous connaissons :

« Comme le goût change avec le tems, quelques modernes du dernier siècle ont composé cette antienne du 5^e mode, mais sans beaucoup de méthode. C'étoit, par exemple, par un effet du discernement que l'auteur de l'ancien chant voulant mêler le Plagal à l'authente à cause de la longueur du texte, avoit appliqué un petit trait de Plagal sur *Et Iesum benedictum*, parce que le plagal demande du bas, et que le mot *Iesum* en demande aussi, à cause de l'inclination du corps qui y est attachée. L'autheur du *nouveau chant* fait au contraire monter *Iesum* au plus haut de l'octave, ce qui n'engage pas à incliner le corps par respect : et son ô clemens est d'un chant trop bas et trop froid [6]. »

1. Cantu, *les Hérétiques d Italie*, t. II, p. 528.
2. *Colloquia*, Bâle, 1518, Froben, in-4°. *Colloquium Naufragii* : Erasme se cache sous le nom d'*Adolphe*.
3. Catalani, t. II, p. 31-33. (Rome, 1757). Il est intéressant de constater que le *Salve* a été aussi employé pour la bénédiction des cloches : c'est ce que nous remarquons dans un feuillet ajouté en 1500 aux éditions précedentes par Hermann Bungart, imprimeur du *Ritualbücher* de l'archidiocèse de Cologne. Cf. Liturgische Bibliothek, du D^r A. Schönfelder, fasc. I. Paderborn, Schöningh, 1904, in-8°, p. 99, n° 11.
4. *Loc. cit.* M. Gastoué et Dom Pothier s'accordent à reconnaître que le nouveau chant, diversement modifié, passe dans les antiphonaires de divers Ordres, comme ceux de la Congrégation de Saint-Maur (1688), qui les donnent en supplément. « Chez les Bénédictins allemands, on le trouve dans leurs livres imprimés au siècle suivant à Kaempfen, puis en différentes éditions de plain-chant à l'usage des églises séculières ». Dom Pothier, *loc. cit.*
5. Cf. *Tribune*, 1907, p. 13-14. *Note sur le Directorium Chori des Oratoriens, de 1634*. Le texte se trouve dans le *Cours* de M. Gastoué (Scola, 1904) qui l'a de nouveau publié au Bureau de la Scola dans son intéressant *Choix de plains-chants... des* xvii^e *et* xviii^e *siècles* (1910).
6. *Op. cit.*, p. 156-157.

Ce « petit trait de plagal » est délicieux, et il est entendu que la dévotion se doit mesurer à la profondeur de l'inclination. Mais voyons maintenant ce qui concerne les tropes ou *versus* du *Salve Regina*.

On les employait surtout dans les enterrements et les grandes solennités.

Dans la liturgie lyonnaise, par exemple, le *Salve* peut se chanter à la fin de la *Messe des Morts*, aux anniversaires solennels ainsi qu'aux grandes funérailles. Pratiquement, m'assure-t-on, l'antienne n'est employée que pour les *services* des prêtres; c'est ce que semble indiquer surtout la rubrique 552 du Cérémonial [1]. Deux chantres, à genoux derrière le cercueil, chantent trois versets dont voici la mélodie :

Sal-ve, vir- go sin- gu- la- ris, por ta cae- li stel- la ma- ris. Tu es la- pis
Sal-ve, sanc- ta vir- ga les-se, te lau-da-re est ne- ces-se : U- ni - ver-sis
Sal-ve, ru- bus vi- si- o- nis, san- ctum ve-lus Ge- de- o- nis ; Tu es thro-nus

an- gu- la- ris, jungens De- um ho- mi- ni.
vis pro- des- se ; tu res- pi- cis omni- a.
Sa- lo- mo- nis ple- nus sa pi- en- ti- a.

Ces strophes s'intercalent entre les invocations finales. « Au reste, remarque Boucher d'Argis, quoiqu'on ait varié l'antienne de la Vierge à l'issue des complies, ce fut toujours elle seule (le *Salve*) qu'on chanta aux enterrements depuis que les rituels prescrivirent un salut de la sainte Vierge en portant le corps en terre : et elle fut trouvée d'un si grand goût en ces occasions, qu'afin de la faire durer plus longtemps, en quelques diocèses, comme à Troyes, on inséra entre les trois O qui la terminent, des espèces de Prosules [2]. » Quoi qu'il en soit de cette originale interprétation, il est certain que l'usage était beaucoup plus ancien, comme nous l'avons déjà pu voir. A Cavaillon [3], le *Salve* était entrecoupé de neuf versets. M. Gastoué les ayant publiés, nous reproduirons seulement la mélodie qui est commune à huit strophes, ainsi que le texte musical de la dernière, qui revêt un caractère spécial demandé par la finale :

*Chorus* (♭)
Sal- ve... filii Evae. E va nos morti tra- di- dit et vi- am vi- tae per- di- dit ; vir-go
vi- dens mi- se- ri- am *(sic)* audi nos-tra suspi- ri- a.

1. *Cérémonial Romain-Lyonnais*, Lyon, Vitte (1897), lib. III, nos 79 et 552.
2. *Op. cit.*, p. 155. Je n'ai pas connaissance d'un usage analogue à celui du rit lyonnais, dans la liturgie ambrosienne.
3. Gastoué, *loc. cit.* Certains vers de ces tropes ont une assez étroite parenté avec le célèbre rythme *Ante thronum*.

Sans prétendre établir l'origine de cette cantilène, il nous faut remarquer que la neuvième strophe de la paraphrase du *Salve* est empruntée à un chant qui, selon toute apparence, est incontestablement beaucoup plus ancien. Je veux parler des versets tropés que l'on trouve à la suite du *Salve* dans l'antiphonaire d'Hartker. Les Brigittines ont aussi ce texte dans leurs livres de chœur, mais la version du manuscrit provençal est beaucoup meilleure que celle — d'ailleurs intéressante — donnée par Dom Gatard[1].

Ms. Avignon — (♭)
Om- nes fle- xis po- pli- ti-bus nec-non et iunctis ma- ni-bus,

Hartker — (♭)
Vir- go cle- mens, virgo pi- a, virgo dulcis o Ma- ri- a !
Vir- (2) go ma- ter eccle- si- e, e- ter-ne por- ta glo- ri- e !
Glo- (2) ri- o- sa De- i Ma- ter cu- ius na-tus est et pa- ter,

*Chorus*
o-re, cor- de, men-te pu-ra. De- cantemus : Al- le- lu- ia.
*Post Septuag.* Ave Ma- -ri a.

Maria vivat semper in cordibus nostris. (℟) Amen.

(♭)
e-xau-di pre- ces om-ni- um ad te pi- e cla-man- ti- um. [O *clemens.*]
o-ra pro no- bis om-ni- bus [qui tu- i] me- mo- riam a- gi- mus. (3) [O *pia.*]
esto no-bis re- fu- gi- um [apud] Pa- trem et Fi- li- um. (3) O dulcis Maria.

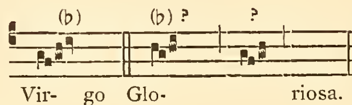
Comme celui d'Hartker, le texte brigittin possède trois strophes.

1. *Tribune*, 1903, *Le chant des Brigittines*, p. 354-355. Le bréviaire et l'antiphonaire imprimé des Brigittines donnent entre chaque verset la variante *O clemens Maria.* On peut rapprocher cet exemple d'une *leçon* du *Salve* qui nous est fournie par un manuscrit du xv[e] siècle et qu'a publiée M. Wagner :



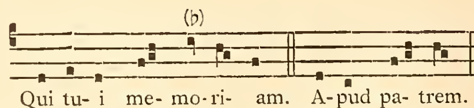
O cle- mens Mari- a.
O pi- a Mari- a.

2. On lit dans Hartker :




Vir- go Glo- riosa.

3.




Qui tu- i me- mo-ri- am. A-pud pa- trem.

La version de Dom Gatard est notée avec le *bémol* à la clef. On peut facilement rapprocher la formule mélodique qui se trouve sur les mots *et viam vitae perdidit* de celle employée pour le mot *Virgo.*

Mais la version de Dom Gatard donne en premier lieu le second verset de l'antiphonaire san-gallien avec cette particularité que les deux derniers vers sont empruntés au troisième couplet d'Hartker. En général, c'est ce texte des livres brigittins que l'on retrouve dans la plupart des manuscrits, à l'exception de la troisième strophe, qui est tantôt celle du codex de Saint-Gall, tantôt celle de Salisbury, Chester, Syon Abbey, Sens, etc... Sarum comme Chester et d'autres donnent jusqu'à cinq versets. Voici ceux que M. Wagner [1] a relevés dans un manuscrit de la cathédrale de Salisbury (XIVe siècle) :

℣ 1 Virgo mater ecclesiae
2. aeternae porta gloriae,
3. esto nobis refugium
4. apud patrem et filium. O clemens.
℣ 5. Virgo clemens, virgo pia,
6. virgo dulcis o Maria,
7. exaudi preces omnium,
8. ad te pie clamantium. O pia.

℣ 9. Funde preces tuo nato,
10. crucifixo, vulnerato,
11. et pro nobis flagellato,
12. spinis puncto (!) felle potato. O mitis.
℣. 13. Gloriosa Dei Mater,
14. cuius natus exstat pater
15. ora pro nobis omnibus,
16. qui tui memoriam agimus. O felix

℣ 17. Dele culpas miserorum
18. tergo sordes peccatorum,
19. dona nobis beatorum
20. vitam tuis precibus. O dulcis Maria.

Dans un bréviaire de 1458 que Trombelli disait avoir dans sa Bibliothèque [2], nous trouvons de ces tropes la disposition suivante que nous donnons d'après la numération que nous avons attribuée au texte de Salisbury :

1, 2 : *O clemens* ; 5-8, 3, 4 : *O pia* ; 13-15, *Tibi laudes canentibus.* ℟ *O dulcis Virgo Maria.* Dans un autre bréviaire de 1462, également possédé par lui, on lit ainsi :

1, 2, 7, 8 ; *O clemens* ; 5, 6, 3, 4 : *O pia* ; 9-12.

On connaît aussi la délicieuse paraphrase du *Salve Regina* qu'a publiée le P. Gall Morel [3], et après lui, Léon Gautier [4] : *O flos Virginitatis, candor castitatis*, etc... Ce qui est plus original, c'est le commentaire en trois strophes de l'antienne *Alma Redemptoris*, et, comme dans le *Salve*, l'emploi entre chacune des trois invocations *O clemens*, etc. On lit ces tropes dans le bréviaire de 1458 qui en contient aussi pour le *Regina* et l'*Ave Regina*. Le père Reynauld signale, de son côté, un *Te Deum à la Vierge* qui se termine par les trois O [5].

1. *Loc. cit.*
2. Bourassé, IV, col. 316, 318.
3. *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. Einsiedeln, 1866-68, n. 166, p. 101.
4. *Les Tropes*, Palmé, 1886, I, p. 171 (XXIV). Ce trope se compose de trois strophes de quatre vers. Le dernier verset n'en a que trois et se borne à reproduire le répons *Virgo parens Christi* avec ces variantes :

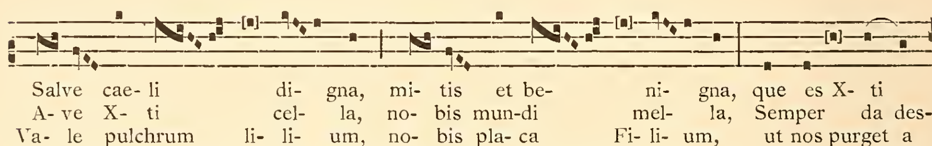
Virgo parens Christi paritura Deum genuisti.
Dum paris et gaudes, tibi canunt agmina laudes. *O pia*
Fulgida stella maris, nos protege, nos tuearis. *O dulcis Maria.*

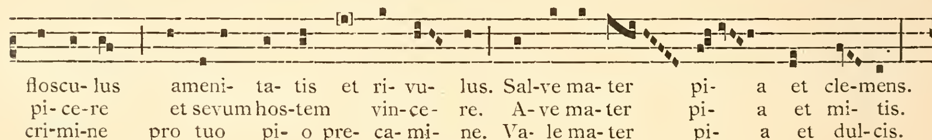
On sait que ce répons est calqué sur le *Virgo flagellatur* composé en l'honneur de sainte Catherine par Ainard, moine de Saint-Pierre-sur-Dives.
5. *Op. cit.*, VII, p. 239-240.

Toutes les pensées exprimées dans ces prières, nous les retrouverons dans cette charmante pièce tirée du Bréviaire des Carmes Chaussés. Si les *Grâces* s'achèvent en dehors du chœur ou du Chapitre, on dit, à la fin, tourné vers l'image de la Vierge :

Ave, Regina caelorum
Mater Regis Angelorum.
O Maria, *flos virginum,*
Velut *rosa vel lilium*
*Funde preces ad filium*
Pro salute fidelium. ℣. Ora pro nobis, Oratio : Protege, Dñe.

Dans le cas contraire, le Salve Regina termine les prières du repas [1].
Le Bréviaire brigittin donne encore du *Salve* des *versus longi*, usités de même à Sarum. En voici la mélodie [2] d'après Dom Gatard. Elle est empruntée au processionnal manuscrit de Syon Abbey. Dans celui-ci, nos pièces sont notées sans indication de clef et avec emploi constant du *bémol*, même pour la mélodie du *Salve*. On voudra donc bien lire : *clef* d'*ut* avec *si* ♭ à l'armature. C'est la seule manière de permettre aux *invocations* de se joindre à la mélodie des tropes.







Le trope signalé par Léon Gautier [3] se trouve dans un codex d'Engelberg, n. 314, f° 51. Ce manuscrit est du xiv^e^ siècle. Aux feuillets 86^v^, 87 et 90, l'on trouve d'autres *versus super Salve Regina*. Ce sont : *O summa Clementia* (3×4, Chevalier, *Rep. h.*, 13780) et : *O Virgo spes humilium* (*ibid.*, 13919, 3×4). Ces deux pièces sont notées (86^v^-87). Puis, nous avons encore un *Salve Regina misericordie que...*, etc., qui correspond au 18149 du *Repertorium hymnologicum*.

L'on sait que Dom Pothier a publié, lui aussi, un « trope sur le *Salve*

1. *Bréviaire* imprimé à Anvers en 1755, f° CCLII. Ce livre reproduit les éditions antérieures des xvi^e^ et xvii^e^ siècles.
2. *Loc. cit.*, p. 354.
3. Le manuscrit est donné par Gautier sous la cote 4/25, mais ne peut être identifié qu'avec le n° 314.

*Regina* [1] ». Mais en étendant, comme le fait justement l'auteur, le sens et la portée du mot, on peut comprendre sous le nom de tropes les nombreuses proses et pièces similaires qui commentent, imitent ou simplement s'inspirent du *Salve*. Dans ce délicieux petit livre qui s'intitule *Cantus mariales*, nous rencontrons le *Salve, mira creatura*, le rythme *Virgo clemens*, la prose *Salve mundi domina* [2]. Ces chants, dont l'auteur indique soigneusement l'origine, sont étroitement apparentés avec notre antienne. Il faut citer encore le charmant *Salve, Mater misericordiae*, ainsi que les proses ou cantiques commençant par les mêmes mots et dont on trouvera la liste au *Répertoire* de l'abbé Chevalier, sous les nos 18029 et suivants [3]. Se rapprochent beaucoup du *Salve*, les proses et rythmes qui suivent :

*Ave, Virgo gloriosa* [4], *O Regina, Dei Mater castissima, Salve, | vitae dulcedo, spes* [5], — *Salve mater nostra pia*, — *Salve, mater o serena*, — *Salve, mundi gloria*, — *Salve, nobilis regina | fons misericordiae | aegris vitae*, — *Salve, Regina empirei* [6], — *Salve, splendor praecipue, Salve, tu Regina | Mater et benigna*, — *Salve, Virgo virginum, stella matutina, | sordidorum*, — *Ave, felix o Regina*, — *Salve, Mater miserorum* — *Salve, Regina caelorum* [7]. *Salve, Virgo pia, caeli Regina Maria* (XIIe s.), — *Virgo, dulcis, o Maria, | tu plorabas voce piâ*, — *Mater dulcis, Mater pia, te laudantes in hac via | ad te* — *Mater, Virgo Dei, decus | orbis ianua caeli, ad te clamamus* [8], *etc.*

Mais les pièces dans lesquelles l'imitation et la paraphrase sont beaucoup moins apparentes ne laissent pas d'être plus nombreuses ; textes latins, textes en langue vulgaire chantent tour à tour *la Reine de miséricorde*. On ne peut songer à tout énumérer [9], et c'est pour la même

1. *Revue du Chant grégorien*, VIII, 1899, pp. 65-71.
2. Poussielgue, 1903, p. 33, 88-89, 49.
3. Ajoutons : n. 17967, *Salve, flumen misericordiae* ; et *Ave, mater misericordiae, stella maris, regina gloriae* (XIIe siècle), no 1939. L'éditeur indique la cote 179 pour le manuscrit de Grenoble qui contient cette pièce. Le catalogue imprimé donne au contraire : 197, fo 23v. Ce codex vient de la Chartreuse de Portes (commune de Benonces, Ain).
4. Chevalier, no 2205. Cette séquence a été publiée par Dom A. Gatard, *A manual of Gregorian Chant*, Desclée, 1903, p. 304-7. L'auteur l'a tirée du codex 23.935 du British Museum. Ce manuscrit, de la fin du XIIIe siècle, est un des plus beaux spécimens des livres dominicains.
5. Cette pièce est de Sébastien Brant (1458 + 1521) qui l'a publiée dans ses *Carmina varia* (1498), connus aussi sous le titre de *Poemata varia*, et qui parurent la même année à Bâle et à Strasbourg. Je ne connais pas l'édition de 1494 (?) signalée par M. Chevalier, no 13.619. Fabricius ne la mentionne pas.
6. *Repertor. hymn.*, 18.035, — 38, — 71, — 79, 18.143 et ss., à 18.147. Nous ne citons, sauf exception, que ce seul ouvrage dont les différents suppléments coordonnent les renseignements donnés par les autres collections.
7. *Ibid.*, 18.237, -54, 18.318, 23.485, 33.133, 33.185 et ss.
8. *Ibid.*, 33.254, 34.598, 38.893, 38.901, *etc.*
9. Citons simplement, au hasard : Bibl. roy., *Bruxelles*, cod. 1445 (20.006-17), f. 110v-111, *Salve Regina, miseris medicina*, paraphrase en vers (XVe siècle) ; *Ibid.*, cod. 734 et 736 (fo 59-68), du XVe siècle ; no 877 (10.758), 9v-10v, paraphrase du *Salve*, et daté 1530 et 1531.

Bibliothèque de *Lyon*, no 623, provenance : Clairvaux (XIVe siècle) ; fos 138v-141v, commentaire en vers latins. Au Vatican, palatin 546 : fo 201 : *Interpretatio antiphonae Salve Regina* (livre d'*Heures canoniques* des Bénédictins d'Augsbourg ; *ibid.*,

raison que nous croyons inutile de donner une *bibliographie* [1] nécessairement incomplète, des ouvrages relatifs au *Salve Regina*. La plupart ne sont d'ailleurs que prétextes à dissertations théologiques, et bien que de beaux esprits aient affirmé l'absolu besoin pour les théologiens de connaître la musique, je me permettrai de n'en rien croire, estimant en outre que la réciproque ne s'impose en aucune façon.

Parmi les imitations les plus curieuses, citons simplement une prose à sainte Agathe, *Salve sancta Agatha* [2], et ce *cantique* à sainte Anne, tel qu'on le trouve dans le Manuel des Annonciades :

« *Salve*, matrona nobilissima Anna, lilium et rosa vernans... Audi preces peccatorum, *in hac miseriae valle. Eia ergo o domina nostra illos tuos dulcissimos oculos ad nos converte : et Mariam benedictam filiam tuam nobis post hanc vitam ostende. O pia* matrona, etc. [3]. »

Ottobon, 548, f. 102 : *Interpretatio añae Salve regina rhythmica* (xve siècle, Salisbury), etc. etc.

Les livres d'heures nous donnent également avec le *Salve*, très fréquemment employé, la fameuse *meditatio super S. R.*, dont nous avons parlé. Les paraphrases en langue vulgaire sont aussi l'objet d'une spéciale prédilection.

Bibl. de *Lille* : n. 71, f° 42v, *Oraison a Nostre Dame* (xive siècle) ; B. N., *Paris*, nouv. fr. acq. 62-61, f° 105, xve siècle (cf. Gastoué, *loc. cit.*, p. 132) ; *Cantiques spirituels sur plusieurs points de la Religion*, p. 233, édit. de 1730, Paris, chez Berton (Gastoué, 132-3).

*Le Salue Regina en francoys fait a la louenge de la glorieuse Vge Marie.* Au recto du dernier f° : « imprimé à Paris par maistre nicole de la barre » (s. d.), pet. in-4° goth.

*Le Salue Regina, nouvellement imprime a Paris par Alain Lotrian* (s. d.), pet. in-8° de 8 ff. Autre exemplaire avec cet appendice : *Sensuyt une très belle salutation faicte sur les sept fêtes de Notre Dame, laquelle lon chante au Salut a Saint Innocent : a Paris, et la fist et composa frere Jehan Tisseran* (l'auteur de l'*O Filii*), s. l. ni date, in-8° goth., 8 ff. avec fig. sur bois.

*Le Salve Dalkimie* [Pour ce que ignorans ont resue | a calciner tout talks en myes | Lon a cy fait sur Lalkimie | une rime par le salue]. Dijon, s. d. in-8° goth., 8 ff. (Ces trois dernières références sont empruntées au *Manuel du libraire*, de Brunet.)

Bruxelles, *Bibl. royale.*, 836 (xiv-xve siècle), 843, 845 (xve siècle), 859 (xvie siècle), en langue flamande. *Ibid.*, 855 (xvie siècle), en allemand : cf. aussi *Tribune de Saint-Gervais*, 4e année, p. 250 ; Brunet, *Supplément* : Das Salue Regina, in-fol. de xvi pp., s. d. (entre 1460 et 1470), fig. sur bois, prod. par xylographie. Cf. aussi : Winkworth, *X-ten Singers* (800-1850), 1869 ; et : Breslauer, *Documente frühen deut. Lebens*. Reihe I. *Das deut. Lied geist. u. welt bis 3. 18 ten Jhdt.* III, 1908.

Pour les textes anglais, cf. Julian, *Dictionary of hymnology* (1907) et pour les italiens : Trombelli, *loc. cit.*, 325-6, etc., etc...

1. Un sermon du Franciscain Berthold de Ratisbonne (✝ 1272) ; trois volumes du Dominicain François de Retza ; un ouvrage d'Albert de Weissenstein, du même Ordre, Zürich, 1480. Ces trois références sont données par Dom Meier. (*Cong. de Munich*, 1900, *loc. cit.*)

Abr. Bzowski, *Quadraginta sermones super canticum S. R.*, Venise, 1598, in-8°.

Giov. Pretroso : *Spiegazione sopra i titoli... et della S. R.*, Rome, 1792.

B. Sorio : *Exposit. della S. R.*, Vérone, 1852.

*De Cantico S. R. meditationes septem*, auct. R. P. Franc. Costero. Coloniae Agripp., 1609, un des meilleurs ouvrages sur ce sujet. Traduit en français, Rouen, 1614. Daré, in-12.

Jean Heulin de la Pierre : *Tractatus super S. R.* (1502).

Beda Seeauer, *Considérations sur le S. R.*, Bourassé, *op. cit.*, IV, 1364-90 ; même ouvrage, t. III, 657-8, et autres volumes, cf. t. XIII, tables, etc., etc..

2. Chevalier, *loc. cit.*, 18.173.

3. Colvener (Bourassé, III), ch. xvi, col. 559.

Parlant du *Salve Regina*, Diderot s'exprimait ainsi : « Il est fort vraisemblable que cette antienne doit son origine aux siècles d'ignorance ; l'occasion dans laquelle on la chante et le salut à la Vierge dans cette occasion n'indique pas des siècles éclairés [1]. » On chantait, en effet, le *Salve* « sur le point de l'exécution des criminels », remarque le même auteur, et cela en plein XVIII^e siècle. Une attestation de cette touchante coutume nous est donnée dans un *noël* de Bernard de la Monnoye :

« Pour épouser l'humanité,
Sur terre, il a voulu descendre,
Nous pouvons, grâce à ses bontés,
Nous dire tous sauvés de pendre.
Chantons-en Noël bel et bien :
Nous aurions sans lui chanté : *Salve* [2]. »

Ces noëls parurent en 1701. On peut donc interpréter ce texte en faveur du XVII^e siècle ; ce qui permettrait de rapprocher cet usage de l'emploi qu'on faisait des tropes aux enterrements. Le père Danzas se demande [3], de son côté, à quelle époque remonte, dans l'Ordre dominicain, « l'usage de chanter le *Salve* au lit de mort des religieux ». Serait-ce depuis que le bienheureux Sadoc et quarante-huit frères furent martyrisés par les Tartares, pendant le chant de la douce antienne ? La chose est, croyons-nous, fort peu probable. Toutes ces vénérables coutumes ont plutôt leur raison d'être dans les sentiments exprimés par le texte du *Salve Regina*. C'est là qu'il faut chercher la véritable cause de sa popularité. En l'entendant, Charles Caraffa fondait la Congrégation des pieux ouvriers, et c'était encore l'antique prière venue de France que retrouvaient les missionnaires du XIX^e siècle sur les lèvres des descendants des premiers chrétiens du Japon [4].

1. *Encyclopédie*, au mot *Salve*.

2. *Noei tô nôvea, compôzai an lai ruë de lai Roulôte, ansanne le Noei compôzai cidevan an lai ruë du Tillô*, Dijon, 1701, in-12 ; réimprimés par le président Bouhier, Dijon, 1720, in-8°, et par F. Fertiault, Paris, 1842, Dijon, 1866. Nous suivons cette dernière édition (p. 65) en ne reproduisant que la traduction.

A propos de cette coutume, le *Dictionnaire de Trévoux* remarque : « Ce qui l'a mis en usage en cette phrase proverbiale : il faut chanter le *Salve*, c'est-à-dire qu'une affaire est abandonnée, qu'il n'y a plus d'espérance à la faire réussir. » (Paris, 1771, t. VII, p. 516.) C'est sans doute une pensée analogue qui inspire le *Salue Regina des prisonniers, adressé à la royne, mère du roy* (s. l. n. d.), pet. in-8° de 8 pp (en vers ; cité par Brunet).

3. *Op. cit.*, p. 315. Sur les miracles accomplis à la prière de la Vierge par le chant du *Salve*, surtout à l'agonie des religieux et des pieuses personnes, cf. Boucher d'Argis, *loc. cit.*, p. 155 ; A. Poncelet, *Index miracul. B. M. V. quae saec. VI-XV, latine conscript.* (*Analect. Boll.*, XXI, 1902, pp. 241-361), n^os 317, 455-6, 551, 813-4, et autres ; XXX (1911), p. 189-90.

*Caesarii Heisterbacensis monachi, Dialogus miraculorum*, éd. Jos. Strange, Coloniae, Bonnae et Bruxellis, 1851, t. II, p. 39, dist. VII, ch. XXIX et XXX. *Roemische Quartalschrift für Christl. Alterthumskunde. u. f. Kirchengesch. 13^tes supplementheft : Die Fragmente der libri VIII miracul. des C. von H.*, herausg. von D^r A. Meister, Rom, 1901, ch. XIII du liv. III, p. 169 ; III, ch. XXX, p. 158-159 ; III, 67, p. 189-191. Un ms. de Peterborough, écrit vers 1409 et coté 99 (Sidney Sussex, Cambridge), possède toute une série de miracles au sujet du chant de notre antienne ; cf. catalogue de 1895, pp. 87-88.

4. *La « Religion de Jésus » ressuscitée au Japon dans la seconde moitié du*

Le *Salve Regina* ! les compositeurs de musique le connaissaient si bien que Gerbert pouvait écrire, à propos d'un manuscrit conservé à Saint-Blaise :

« Inde tamen earum (*Salve Regina*, *Ave Regina*, *Alma*) melodiam familiarem valde fuisse colligitur, quod ceu omnibus cognita supponatur pro *tenore* in contrapuncto melodia Salve Regina et *Alma* [1]. »

L'on sait que Palestrina écrivit une messe célèbre sur le thème de cette antienne. Mais comment ne pas rappeler ici l'admirable paraphrase du *Salve Regina* que nous devons au toujours regretté Charles Bordes ! Gounod lui-même avait promis au directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais* « un *Salve Regina* comme je n'en ai point écrit encore », disait-il [2]. Ce *Salve*, Gounod ne l'écrivit pas ; mais, sans doute, il le chante là-haut. Il était de ces âmes à la foi robuste, dont l'espérance est en proportion de leur connaissance des faiblesses humaines. Le sublime auteur du *Salve* avait bien compris ces choses. Il ne croyait pas qu'il fût indigne de pleurer, pourvu que l'amour triomphât des larmes. Avec Gautier de Coinci, il eût pu dire :

« La haute Dame glorieuse
En touz endroiz est tant piteuse,
Et tant est sainte, et tant est digne,
Et tant est douce, et tant bénigne,
Tant débonnaire et tant humaine
Qua bonne fin conduit et maine
Et fait finir de fine fin
Touz ceuls qui laiment de cuer fin. »
. . . . . . . . . . . . . . . . . .
Diex nos maint touz a bonne fin.
Amen. Amen. Amen [3]. »

D. J**.

*XIXe siècle*, par Fr. Marnasse, Paris-Lyon, 1897, t. I, p. 500, 514, 524. Les renseignements donnés sont des plus curieux.

1. *Op. cit.*, p. 834.
2. C. Bellaigue : *Gounod*, Alcan, 1910, p. 197 ; Bordes, *Mariale*, 4e éd. (Scola), p. 14-15.
3. D'après l'exemplaire manuscrit de la bibliothèque de Besançon.

*N. B.* — L'auteur des si remarquables études sur le *Salve regina*, depuis l'an dernier, dans la *Tribune*, est le R. P. Jean de Valois, de l'Ordre de Saint-Benoît. Ces études viennent d'être réunies en un volume du prix de 2 fr. 50, pris à nos bureaux.





# Chronique des Concerts

L'accalmie habituelle qui se produit depuis Noël jusqu'au milieu de janvier a permis, encore cette année, à MM. les critiques, non moins qu'aux artistes, d'oublier, pour un temps très court, les routes si fréquentées qui mènent aux diverses salles. Encore faut-il noter que l'Association Hasselmans a donné, le jour même de Noël, un concert très intéressant, conduit avec autorité par M. Casella, qui se présentait comme chef d'orchestre et compositeur d'*Italia*, rhapsodie sur des thèmes italiens, peu intéressants à mon avis, mais fort bien instrumentés. Le programme, alléchant, comprenait l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, la *Symphonie en* mi *bémol* d'Enesco, — dont les thèmes, parfois quelconques, donnent naissance à des développements où s'affirme une grande richesse rythmique mais qui aboutissent parfois à un pathétique de mauvais aloi et un peu troublant, presque sensuel, comme dans le *Nocturne*, — le *Concerto en fa* de Saint-Saëns, que M. Vécséi accrocha quelque peu sans nuire à son succès, le *Don Juan* de Strauss, la scène *Ah perfido* de Beethoven, chaudement rendue par la voix expressive de Mlle Sp. Calo, et la *Pavane pour une infante défunte* de M. Ravel, orchestrée avec une finesse incroyable. Dirai-je que, malgré tout l'attrait de ce moderne programme, je n'approuve guère ce concert donné ainsi l'après-midi de Noël ? A l'heure même où il avait lieu, on chantait dans toutes les églises de Paris les vêpres de Noël, ce joyau de l'art grégorien qui est couronné par la sublime antienne à *Magnificat* : *Hodie Christus natus est*. Voilà le véritable art populaire, celui qui convient à tous, aussi bien aux dilettantes les plus raffinés, qu'aux simples les plus humbles. Pourquoi faut-il que l'exécution de ces merveilles, trop négligée de ceux mêmes qui en sont chargés, soit le plus souvent de nature à éloigner le peuple au lieu de l'attirer vers cette vivifiante source de toute musique ? Dans quelques rares églises, auxquelles il faut adjoindre Saint-Gervais, où fonctionne encore de temps à autre le célèbre groupe fondé par Ch. Bordes, on s'applique à célébrer dignement la solennité du jour. Partout ailleurs, c'est un match de mauvaise musique, qui déshonore le saint lieu et dégrade — le mot n'est pas trop fort — des auditeurs qu'elle devrait élever à Dieu.

Aux Concerts Lamoureux, on écoute avec sympathie la 2e *Symphonie* de Guilmant pour orgue et orchestre. L'œuvre se ressent des habitudes du Maître et est écrite dans un style un peu didactique, où la fugue fait merveille... un peu trop ! M. Bonnet tenait avec autorité la difficile partie d'orgue. Il donna ensuite seul le *Prélude et fugue* de Liszt sur B. A. C. H., romantique et géniale improvisation qui déchaîna les applaudissements. De Rimsky-Korsakoff, le *Caprice espagnol* obtient son succès habituel, dû aux rythmes amusants et aux sonorités étranges que tire de son orchestre l'auteur, maître sorcier qui évoque le dimanche suivant le Conte féerique, bâti sur un texte extraordinaire de Pouchkim, où un « mortier divague avec une vieille femme », et où on trouve la fameuse « maison aux pieds de poule ». La traduction musicale de cet illuminisme littéraire est fort savoureuse, encore qu'un peu inconsistante. Par contre, il n'y avait qu'à admirer sans réserve les *Chants et danses de la Mort* de Moussorgski, chantés par Mme Litvinne, qu'un

sombre génie a inspirés à cet extraordinaire musicien. Enfin, exécution hors de pair de la 2e *Symphonie* de Borodine, poétique et enjôleuse, même dans ses défauts. Les *Heures antiques* de M. Le Boucher nous racontent les impressions de l'auteur dans la campagne romaine ; la sincérité de l'émotion n'est adultérée par aucun de ces trucs familiers à tant de nos jeunes, et avec l'habitude que nous avons inconsciemment prise du pathos moderne, ces pièces ont paru un peu nues — la *Vénus de Milo* est tout de même très belle ! — Je ne répéterai pas ce que j'ai dit ici même de la symphonie de Witkowski : mise au point par l'orchestre Lamoureux, elle m'a paru encore plus lumineuse et son plan m'a imposé sa solide architecture plus encore que la première fois. A côté de ce monument, les *Nocturnes* de Debussy, déjà vieillis — depuis 1899 ! — ont fait l'effet d'un « puzzle » pour enfants. Mme Bréval a chanté, avec grand style, l'air de Cassandre, des *Troyens*, et M. Pierret a exécuté, un peu sèchement, les *Variations symphoniques* de Franck. Je dois noter particulièrement l'inoubliable exécution de la *Marche funèbre* et de la scène finale du *Crépuscule des Dieux*, où l'orchestre Chevillard et son chef ont atteint la « celsitude » de la perfection.

La Société Nationale donnait, le 13 janvier, son premier concert de l'an 1912. On aime à y retrouver des œuvres qu'elle a données en première audition autrefois, et qui ont maintenant conquis le public, comme le quatuor à cordes de Debussy et le quatuor à piano et cordes de Chausson. Ceci suffit à défendre le rôle de la Nationale contre ses nombreux détracteurs, qui lui reprochent l'ultra-modernisme — un peu ennuyeux, chuchote-t-on entre soi — de certaines de ses exhibitions. On en a dit autant il y a trente ans de Duparc, de Franck, de Chausson, de Castillon, et cela ne lui a pas fait de tort. Il ne faudrait pas renverser la proposition, et en conclure que tous ces modernes — pas très amusants, n'est-ce pas ? — sont tous des Duparc, des Franck, des Chausson ou des Castillon « en puissance », pour parler le langage de l'École ; car telle n'est pas ma pensée. Je remarque aussi sur le programme, avec stupeur, que Borodine doit être un jeune auteur français inconnu, auquel l'audition de deux mélodies fera le plus grand bien... Un de mes amis, bibliographe enragé, a déjà envoyé aux continuateurs d'Eitner une petite fiche à ce sujet ! Comme premières auditions nous avions six intéressants *Préludes pour piano* de Roger Ducasse, et une mélodie de M. Marcel Labey : la *Danse au bord du lac* chantée par Mlle Roosevelt, avec accompagnement de piano et quatuor. L'auteur, déjà à la tête d'un important bagage musical, traite, dans cet argot intraduisible des compositeurs, son œuvre de « petite chose » ; le succès qu'elle a remporté me permettra de ne pas partager tout à fait son avis.

Le quatuor Parent continue sa propagande musicale : c'est Franck le « leader » des programmes, auxquels s'adjoignent, comme exécutants, Mlle Dron et M. Boulnois ; chorals d'orgue, prélude, choral et fugue, sonate, etc. Le quatuor Tracol donne le 7e *quatuor* de Beethoven et le quatuor *op. 47* de Schumann ; ensuite le Quartette vocal de Pain chante quelques poèmes d'amour de Brahms, et les deux groupes se réunissent, après une belle interprétation de *l'op. 110* de Beethoven par Risler, pour donner le *chant élégiaque, op. 118*, où la cohésion fut parfaite. Le quatuor Lejeune nous fait connaître un quatuor et un octette, pas très intéressants, de N. Afanasieff, et un amusant quatuor d'Ippolitoff-Iwanow.

Mlle Dron a commencé l'effrayante tâche qui consiste à donner les trente-deux sonates pour piano de Beethoven en sept séances. Les deux premières ont eu lieu avec le succès auquel a droit cette vaillante artiste. *A travers l'œuvre musicale de Fr. Schubert*, tel est le titre de deux agréables promenades que nous faisons en compagnie de M. St-Austin ; *Der Winterreise* — pourquoi avoir passé *die Nebensonnen* ? — et quelques mélodies détachées sont chantées musicalement par un apôtre qui prêche un dieu un peu trop oublié des chanteurs, — acte de foi musicale bien récompensé d'ailleurs par un légitime succès. Mme Magda Le Goff fait admirer son magnifique soprano dans des œuvres fort diverses de Schubert, Chabrier, Berlioz et impose trois mélodies d'H. Février très chaleureusement accueillies. Mlle Renée Feutray interprète avec succès *l'Amour et la Vie d'une femme*, de

Schumann, peut-être un peu trop dans le sentiment d'une héroïne de théâtre : c'est presque de la musique de chambre vocale, qui perd déjà dans une salle un peu grande : Mlle Feutray n'a peut-être pas assez ménagé certains effets ; en revanche, elle a été parfaite dans des mélodies de Chansarel et de Berthelin, des plus agréables.

La Société des Amis de Brahms a donné un intéressant concert où l'on entendit deux des sonates, fort connues, de piano et violon, élégamment interprétées par Mme E. Ney et Mlle Hegner, et des mélodies chantées par Mlle Peyer, qui eut un gros succès dans un des *Volkslieder* ; M. J. Reder a donné la série des *Ernste Gesänge*, sur des textes tirés des deux Testaments. Bien que je ne sois pas converti à cette musique, je ne puis m'empêcher de rendre hommage au Maître qui a trouvé des accents aussi nobles, dans notre siècle de cabotinisme.

M. Henry Expert consacre à Mozart six séances à l'École des hautes études sociales ; le quatuor Luquin y a exécuté avec sa perfection habituelle le *13e quatuor*; Mme Geistdorfer a chanté la charmante cantate : *Vous qui croyez*, puis M. Luquin et Mlle Canal ont joué la *Sonate en* mi *bémol* et le *Trio en* si *bémol*, aidés de M. Tkaltchitch ; ici, je l'avoue, j'ai pensé aussi : *quandoque bonus dormitat...*

Au premier concert Chaigneau, programme brillant, exécuté par des « étoiles », pour employer un jargon très connu ; *Concerto pour hautbois*, de Haendel, exécuté magnifiquement par M. Bleuzet. Par suite d'un petit changement au programme, on a exécuté le *Duo des Saisons*, au lieu de l'*Ave Verum* de Mozart à quatre voix. Mme Bonnard a chanté ensuite la cantate *Weichet nur* de Bach, et le concert a fini sur un *Adagio et Fugue pour quatuor d'orchestre*, de Mozart, dirigé par M. C. Chevillard. En résumé, séance fort intéressante, où l'on a eu occasion d'entendre des œuvres rarement jouées.

Enfin, je suis heureux d'annoncer la naissance et les premières manifestations vitales d'une société d'amateurs chrétiens, comme l'indique son titre : *Les Chanteurs et Ménestriers de Nostre-Dame des Arts*. Sous l'habile direction de Mlle Marion Ernst, ce nouveau groupement a donné, au *Lyceum* (club féminin), le 28 janvier, sous la présidence de Mme la duchesse d'Uzès, un fort beau concert, où des *noëls anciens* joignaient des fragments de l'*Enfance du Christ*, un concerto et un chœur de *Haendel*, et des *chants grégoriens*. Longue vie aux *Chanteurs et Ménestriers de Nostre-Dame des Arts !*

E. Borrel.





# BIBLIOGRAPHIE

Rafaël MITJANA : **Catalogue des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles**, de la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsal ; tome I, *Musique religieuse*, I (en français), gr. in-8 de 502 colonnes avec nombreuses illustrations, net 20 mk. (25 francs), Leo Liepmanssohn, antiquariat, Bernburgerstrasse, 14 Berlin S. W.

J'aurai suffisamment présenté à mes lecteurs l'auteur de ce beau travail, lorsque j'aurai dit que M. Rafaël Mitjana est un vieil ami de notre *Schola*, et, en même temps, qu'on lui doit la remarquable contribution à l'histoire de l'Oratorio publiée dans la *Musica Sacro-Hispana*, sous forme de biographie de Francisco de Soto, le premier collaborateur de saint Philippe de Néri. C'est dire que M. Mitjana aime depuis longtemps et connaît la musique ancienne. Si j'ajoute qu'il est dans la carrière diplomatique, j'aurai achevé d'indiquer en lui l' « honnête homme » d'autrefois et, dans la meilleure acception de ce mot, un véritable amateur.

Or, parmi les bibliothèques de l'Europe, la bibliothèque de l'Université royale d'Upsal, en Suède, contient l'un des fonds les plus riches de musique ancienne qui soient connus. Depuis que Fétis l'avait signalé, Eitner, Lagerberg et M. Mitjana lui-même s'en occupèrent. L'histoire même de la Bibliothèque est curieuse : ses acquisitions proviennent surtout des guerres du XVIIe siècle, lorsque Gustave Adolphe dévasta la Pologne et l'Allemagne. La plus grande partie de sa collection de musique, en particulier, fut ainsi enlevée par le conquérant suédois à la bibliothèque des princes électeurs de Mayence, et à celle du célèbre Collège des Jésuites de Braunsberg. Et il est intéressant de voir, par le dépouillement si complet qu'en a fait M. Mitjana, que des chœurs d'églises polonaises, au début du XVIIe siècle, chantaient les messes de nos compositeurs français du XVIe, tels que Certon, Goudimel, Claude de Sermisy et d'autres encore.

Deux notices, courtes mais bonnes, ouvrent ce livre : l'une de l'auteur lui-même, l'autre de M. Isak Collijn, premier bibliothécaire de l'Université d'Upsal. Vient ensuite le catalogue proprement dit, dont le volume que nous analysons constitue la première partie du tome Ier; il comprend les livres classés par noms d'auteurs ; le second volume contiendra l'inventaire des recueils ou collections d'auteurs mêlés. Mais déjà, par ce livre, nous pouvons juger de l'importance considérable du travail de M. Mitjana. La notice de chaque volume signalé comprend le titre, reproduit au complet, la description bibliographique, la dédicace, s'il y a lieu, et les autres particularités de l'édition, parmi lesquelles, tout naturellement, la liste des œuvres qui y sont contenues, avec son signalement musical.

L'école flamande et la France, l'Allemagne avec l'Italie, la Suède bien entendu, sont représentées, et richement représentées, dans cette collection. Pour les musiciens flamands et les français, M. Mitjana signale déjà, dans sa préface, les six livres des *Cantiones sacrae* de Jacques Clément [non Papa] (Louvain, 1559), le recueil des motets de Thomas Grecquillon (1559), de Fr. Gallet (1586), un grand nombre d'œuvres de Roland de Lassus et de ses deux fils Ferdinand et Rodolphe de Lassus, (col. 213 à 247 du Catalogue) ; les trois messes de J. Archadelt, celles de Cadéac, Certon, Goudimel, Maillard, de Marle, de Sermisy, les motets et psaumes, splendidement imprimés à Paris, de Guillaume Boni, de Pierre Colin, dédiés à l'évêque d'Autun,

et Claudin Lejeune. Et, chose absolument remarquable dans ces collections de musique du XVI[e] siècle, où chaque partie avait son volume séparé, presque toutes ces œuvres sont au complet, dans la même bibliothèque d'Upsal.

On voit donc déjà, par ce court aperçu, comment la musique française de la Renaissance est intéressée par cette belle publication. Elle nous révèle des musiciens et des œuvres ignorés ou peu connus. A ceux dont on vient de lire les noms, il faut ajouter, pour ce siècle et le siècle suivant : les recueils de Noë Faignient (1568), les messes de J. van Kerle, les livres de motets à 1, 2 et 3 voix avec ou sans instruments de A. Campra, alors maître de chapelle de Notre-Dame, les *Cantica sacra* de Du Mont, les œuvres de Jean Herissant (n° 94 à la fin), René Mel, J.-B. Morin, André Pevernage, Jacques Regnart, le P. Benoît de Saint-Joseph etc.

M. Mitjana, à l'inventaire méthodique de toutes ces publications, a joint, lorsque la chose était nécessaire, de courtes notices biographiques. Enfin, son catalogue est orné de la reproduction de planches des livres rares ou curieux (dont quelques-unes intéressantes pour *l'accompagnement instrumental* des œuvres vocales du XVI[e] siècle), ou de la remise en partition de quelques-unes de ces œuvres.

Je signalerai, entre autres, parmi ces dernières, le *Kyrie* de la messe *Je suis déshéritée*, de Jean Maillard, et celui de Nicolas de Marle, sur le même thème, qui sont mis en regard, col. 267-270 (on se rappelle que Palestrina écrivit aussi la messe *Sine nomine* d'après la même chanson, il sera intéressant de les comparer). De même, pour l'histoire des Passions allemandes, si la bibliothèque d'Upsal est la plus riche peut-être en documents, M. Mitjana en a extrait deux pièces qu'on lira avec intérêt : l'une est le chœur *Habe Dank O Gottes Sohn*, chœur final de la passion selon Mathieu de Joh. Theile, le maître de Buxtehude (reproduit col. 459-460, avec une curieuse poésie de Buxtehude lui-même à l'honneur de son maître) ; l'autre est un superbe solo de ténor *in stylo recitativo*, de Job. Kindermann, *O Der allerliebreichester*, d'après l'édition de 1642 (col. 195-200). Le rapprochement de ces passions avec les passages analogues de Schütz (dont le catalogue ne mentionne aucun ouvrage dans ce fonds de la bibliothèque) est extrêmement suggestif : on comparera par exemple ces deux pièces avec le chœur et les deux premiers *Concerts spirituels* de Schütz, édités par la *Schola* ; ni les uns ni les autres ne se surpassent en beauté, en caractère expressif. On sait d'ailleurs que la passion de Theile et les airs de Kindermann comptent, ainsi que les œuvres de Schütz, parmi les sources d'inspiration de J.-S. Bach. Les beaux extraits qu'en a donnés M. Mitjana font regretter que ces deux compositeurs manquent encore de réédition moderne.

Je n'ai pu, avec ce trop bref compte rendu, épuiser l'intérêt de ce beau Catalogue : j'en ai dit suffisamment pour montrer qu'il n'est pas seulement un plat inventaire de vieux livres, mais encore un ouvrage intéressant et artistique au premier chef.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Dom Coelestin VIVELL : **Vom Musik-Traktate Gregors des Grossen** (Sur un traité de musique de Grégoire le Grand), in-12 de 152 pages. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

J'ai fait allusion, il y a trois mois, à cette publication du savant bénédictin, dont il ne m'a pas encore été possible de donner un compte rendu. Cependant j'oserai dire que j'y suis cependant intéressé puisque ce travail, dès la première page, indique que c'est d'une observation faite par moi, au Congrès de Strasbourg de 1905, qu'est parti le P. Dom Vivell.

Saint Grégoire le Grand, on le sait, fut, parmi les papes du haut moyen âge, *le seul* que ses occupations antérieures aient amené, durant bien des années, à s'occuper de musique (voir mes *Origines du chant romain*, p. 100 et s.); cela seul justifierait l'attribution formelle à ce pape de l'Antiphonaire romain, dont la tradi-

tion lui fait honneur, trois quarts de siècle après sa mort [1]. Mais, à ces titres musicaux, si l'on peut adjoindre la preuve que Grégoire le Grand fut encore l'auteur d'un traité de musique, et que ce traité de musique servait, pour ainsi dire, d'introduction à l'Antiphonaire, on aura fait faire un grand pas à cette question. C'est sur ces recherches que roule le travail de Dom Vivell.

On sait, par les articles du Révérend Père que nos lecteurs ont lus dans les pages de cette Revue, le soin et la minutie qu'il apporte à ses recherches. Il a poussé ici ce soin et cette minutie jusqu'à l'extrême ; et c'est par là, sans doute, que pèche cette intéressante publication. Les références, trop nombreuses et quelquefois de mince valeur, qu'a accueillies Dom Vivell, nuisent à la clarté de sa thèse, en font perdre de vue la valeur.

Le livre contient trois grands chapitres, divisés chacun en plusieurs parties. C'est dans le second que sont discutés les témoignages à propos d'un livre de musique attribué à saint Grégoire le Grand ; mais j'avoue que des attestations comme celles d'Adam de Fulde ou d'Ornithoparchus ne sauraient emporter la conviction. Ces auteurs, d'ailleurs bien tardifs, n'ont guère fait plus, à mon avis, que copier Guy d'Arezzo et Francon : c'est surtout autour de ceux-ci que la discussion aurait pu porter.

Mais, ces réserves mises à part, disons que les conclusions de Dom Vivell, puisqu'aussi bien c'est celles-ci qui intéressent spécialement nos lecteurs, sont les suivantes :

1° Un *Traité de musique* attribué à Grégoire le Grand a été connu pendant une grande partie du moyen âge ;

2° Ce traité semble avoir servi de préface ou d'introduction à l'Antiphonaire ;

3° Ce traité est perdu, mais les auteurs nous en donnent des citations. Or, *a*) ces citations sont d'accord avec les théories musicales du VIe siècle, où vivait saint Grégoire ; *b*) le *style* de ces passages est absolument analogue au style de saint Grégoire.

Cette dernière preuve me semble la plus forte et de nature à justifier la thèse.

4° Il y a donc les plus grandes probabilités pour que ce traité soit effectivement dû à Grégoire le Grand.

Mais Dom Vivell va plus loin, en deux autres conclusions qui ne me semblent pas suffisament appuyées. La première, c'est que ce traité, qui vraisemblablement se trouvait en tête de l'Antiphonaire [2], est, si j'ai bien compris, le *libellus*, visé par le fameux prologue *Gregorius praesul*. Ici je m'écarte de notre érudit collaborateur : ce prologue à l'Antiphonaire vise évidemment l'Antiphonaire lui-même, car : 1° on ne le trouve qu'en tête de ce livre ; 2° ce prologue le désigne sous le nom de *Libellus musicae artis.... anni circuli* commençant par *Ad te levavi*. Un livre de l'art musical pour le cycle annuel de l'office commençant par *Ad te levavi* n'a jamais été un traité, mais l'Antiphonaire lui-même.

La seconde conclusion est que le traité de saint Grégoire avait renfermé les principes de l'*organum* vocal, qui ne date pas, en effet, du Xe siècle, comme on le répète trop souvent, mais est une tradition antique. Ici, c'est du nouveau, et du nouveau intéressant. J'avoue que cette conclusion me sourit fort : elle seule, en effet, donnerait la clef de l'uniformité d'enseignement de cette forme d'art, jusqu'au XIe siècle ; elle seule expliquerait comment l'introduction de l'*organum* en nos contrées y est contemporaine de l'introduction du chant grégorien ; elle seule donnerait le sens de certaines expressions rencontrées dans divers traités et, sans elle, absolument inexplicables. Malheureusement, je ne crois pas qu'il y ait encore là-dessus un faisceau de preuves suffisantes.

En résumé, le travail de Dom Vivell (si je n'en accepte pas toutes les conclusions) me semble avoir bien avancé la solution d'un des plus intéressants problèmes d'histoire musicale. Il a mis hors de doute l'existence effective d'un traité du VIe siècle,

1. Et ne l'oublions pas, avant qu'il y eût d'autres papes du même nom.

2. Je me demande même si le fragment attribué par un manuscrit à Alcuin (Gerbert, SS.) n'est pas un fragment de ce traité, ainsi que les définitions des tons données en tête des divers tonaires, documents qui tous reposent sur un fonds commun.

attribué à Grégoire le Grand et servant pour ainsi dire d'introduction à l'Antiphonaire, lequel est aussi attribué à Grégoire le Grand ; la tradition s'en trouve donc de plus en plus confirmée. Je ne doute pas qu'en reprenant ce travail sous une autre forme, en rejetant quelques-unes des références douteuses, et en s'attachant à renforcer les principaux points que j'ai signalés, l'auteur n'arrive à une démonstration de plus en plus convaincante.

Amédée Gastoué.

P. S. — Le P. Vivell vient de publier, dans le n° de février de la *Gregorianische Rundschau* (Gratz, Styrie), un éclaircissement sur plusieurs points attaqués dans son ouvrage par divers critiques ; on pourra s'y reporter pour compléter son travail.

Claude Debussy : **Le martyre de saint Sébastien**, mystère en cinq actes, sur les paroles de G. d'Annunzio. Partition de 104 pages, 12 francs net. Paris, A. Durand et fils, 4, place de la Madeleine.

Ce n'est pas de la pièce de Gabriele d'Annunzio que je veux parler, mais seulement de la musique de scène, partition assez importante, due à la plume de Claude-Achille Debussy.

A la vérité, *le Martyre de saint Sébastien* (musique de scène) n'est qu'une tentative, une esquisse de genre, mais tellement caractéristique, qu'il convient de la signaler. La partie purement symphonique (les préludes et les interludes) serait plutôt faible ; on sent très bien que le travail, en ces endroits, a été un peu hâtif ; aussi bien, les chœurs et les soli jouent ici un rôle des plus importants, et c'est en eux seuls que réside le mérite de la partition.

Le numéro 1 : *la Cour des lys*, est, à notre avis, ce que Debussy a écrit de plus joli. C'est un duo très mélodique, très simple et très distingué, et réalisé avec une émotion des plus vraies · « Beau Christ ! que serait-il, le monde, allégé de tout votre amour ! » Puis, vient un cantique, un véritable cantique, qu'on dirait composé par Charles Bordes, pour deux soli et cinq coryphées : « Hymnes, toute l'ombre s'efface ; Dieu est, et toujours sera Dieu. » Le *Chorus seraphicus :* « Salut, ô Lumière du monde ! » est conçu en style polyphonique, *a cappella*, et dans le huitième ton ecclésiastique. Décidément, le chant grégorien est bien en voie de renouveler l'inspiration moderne. Le « chœur des pleureuses » est un peu mièvre, avec pourtant une belle phrase de la *vox sola :* « Je souffre, qu'ai-je fait ? Je souffre et je saigne ; le monde est rouge de mon tourment. » Pour les lamentations sur la mort de saint Sébastien, Debussy indique : « Comme une psalmodie murmurée », et combine, avec la mélodie chantée, des tenues de voix sur la voyelle A. Comme style, ce passage rappelle le cortège funèbre de *Roméo et Juliette*, de Berlioz. Là, les tenues de voix étaient confiées à l'orchestre. Le « cortège » de Berlioz est, je crois, supérieur à la lamentation debussyste ; il est plus écrit et plus ferme.

Je passe plusieurs chœurs moins intéressants ou moins personnels, comme le chœur des martyrs, qui n'a de curieux que l'emploi presque exclusif d'accords parfaits, et aussi, les essais de musique grecque. Saint-Saëns a souvent tenté le pastiche grec ; cela me paraît froid comme un théorème de géométrie (j'exagère un peu, sans doute ; mais il est incontestable que la mélodie liturgique offre de bien meilleure matière à musique).

Le chœur final du *Martyre de saint Sébastien* (chœur de tous les saints) : « Louez le Seigneur dans l'immensité de sa force », est vraiment beau et, pourrait-on dire, très « cathédralesque ». Il débute par une curiosité harmonique peu banale : les voix sont en *mi*, et l'orchestre en huitième ton ecclésiastique, finale *mi* bémol. Cela ne choque pas, le lien étant établi par l'enharmonie du *mi* bémol et du *ré* dièse. Les voix s'étendent comme des arceaux et montent jusqu'à l'Alleluia en tonalité grégorienne, qui est comme la clé de voûte de ce chœur. Puis, après une brève reprise du thème principal, l'Alleluia s'égrène comme les perles d'un chapelet brisé, pendant

que l'orchestre, les ayant recueillies, les présente, en valeurs augmentées (tant dis si la figure offre quelque inexactitude !), dans le style de la diaphonie médiévale.

Et cela finit par un honnête accord parfait, bien imposé, et qui semble comme un acte de contrition de tant de dissonances passées !

Sans prétendre au rôle si décevant de prophète musical, je me demande quelquefois ce que Debussy nous pourrait donner en musique religieuse, en musique d'église. Nous savons, par une curieuse interview, qu'il a, de ce genre, la conception la plus élevée ; et si l'on considère l'ensemble de son œuvre, ses tendances nouvelles, on peut espérer de lui de très jolis cantiques et de fort beaux motets, qui seraient, en musique, ce que sont en peinture les tableaux religieux de l'école préraphaélite anglaise, ceux de Burne-Jones tout particulièrement. Avant dix ans, nous verrons cela, peut-être.

Abbé F. Brun.
(*Croix illustrée.*)

Roger-Ducasse : *Ave regina caelorum ; Salve regina , Regina caeli;* 2 fr., 1 fr. 75 et 2 fr. 50. Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, Paris.

Notre collaborateur, M. l'abbé Brun, vient de se demander ce que pourraient être des motets debussystes. Sans prétendre répondre à ce dessein, les trois pièces de M. Roger-Ducasse, ici annoncées, y correspondent dans une certaine mesure. Ce ne sont pas, hâtons-nous de le dire, des motets faits pour être chantés à l'office : le style, la forme, les modifications de paroles, ne le permettraient pas ; mais ce sont de jolis modèles, et d'excellents exemples, d'un beau style moderne de *concerts spirituels.* A ce titre, ces compositions de M. Roger-Ducasse sont à signaler ; et nous engageons les compositeurs de musique d'église à les étudier. Les deux premières sont à voix seule, la dernière pour solo de soprano avec quatuor vocal et accompagnement instrumental où le goût grégorien et la saveur de Bach sont très heureusement fondus sous un vêtement très moderne. En tout cas, ces trois pièces, la seconde surtout, sont très expressives, très musicales et d'un beau sentiment.

L. T.



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. — Mars 1912.
A la mémoire de Ch. BORDES.


# LIBERA ME, DOMINE

à 4 Voix mixtes.

Chanoine PERRUCHOT
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Monaco.

**Nº 126**

**Andantino quasi Moderato**

SOPRANO
*p*
Lí_bera me, Dó_mi_ne, de mor _ te æ_tér _ na in
ALTO
*p*
Lí_bera me, Dó_mi_ne, de mor _ te æ_tér _ na in
TÉNOR
*p*
Lí_bera me, Dómi _ ne, de mor _ te æ_tér _ na in
BASSE
*p*
Lí_bera me, Dó_mi _ ne, de mor_te æ _ tér_na in

*ff* *mf* *f*
di _ e il _ la tre_mén _ da: Quan_do cœ _ _ li mo _
*ff* *mf* *f*
di _ e il _ la tremén _ da: Quando cœ _ li mo _
*ff* *mf* *f*
di _ e il _ la tre _ mén _ da: Quan_do cœ _ _ li mo _
*ff* *mf* *f*
di _ e il _ _ la tremén _ da: Quando cœ _ li mo_

*f*
_vén _ di sunt et ter _ ra; dum
*mf*
_vén _ di sunt et ter _ ra; dum vé _ ne_ ris ju _ di _
*mf*
_vén _ di sunt et ter _ _ _ ra; dum vé _ ne_ris
*mf*
_vén _ di sunt et ter _ _ _ ra; dum vé _ ne_

FINE

rall.

vé - ne-ris ju-di - cá - re sǽ - cu - lum per ig - - - - nem.

f rall.

- cá - - - - re ___ sǽ - culum per ___ ig - - nem.

f rall.

ju - di-cá - - re ___ sǽ - culum per ig - - - - nem.

f rall.

- ris judi-cá - - re ___ sǽ - culum per ig - - - - nem.

p

Tre-mens fac - tus sum e - go, et tí - - me-

p

Tre - mens fac - - tus sum e - go, et tí - me -

p

Tre - mens fac - tus sum e - go, et tí - - me -

p

Tre - - mens fac - tus sum e - go, et tí - me - -

rf cresc.

- o: dum ___ dis - cús - si-o ___ vé - nerit at -

rf

- o: dum ___ dis-cús - si-o ___ vé - ne-

rf

- o: dum dis-cús - si - o ___ vé - nerit, dum dis - cús - si-o vé - ne -

rf

- o: dum ___ dis - cús - si-o ___ vé - nerit

ff mf

- que ventú - ra ___ i - - - ra. Quan - do

cresc. ff mf

- rit at - que ven - tú - ra ___ i - - - ra. Quando cœ - -

cresc. ff mf

- rit at - que ven - tú - ra i - - - ra. Quan - do

cresc. ff

at - que ven - tú - ra i - - - - ra.

cœ - - li mo - vén - di sunt et ter - ra.
- li mo - - vén - di sunt et ter - ra.
cœ - - li mo - vén - di sunt et ter - - - ra.
Quando cœ - li mo - vén - di sunt et ter - - - ra.

Di - es i - ræ, ca - la - mi - tá - - tis et mi -
Di - es i - ræ, ca - la - mi - tá - tis et mi - sé -
Di - es i - ræ, ca - - la - mi - tá - tis et mi -
Di - es il - la ca - la - mi - tá - - - tis et mi -

- sé - ri - æ, et a - má - ra val - - -
- - ri - æ, ma - gna et a - má - - ra val -
- sé - ri - æ, di - es ma - gna et a - má - - ra val -
- sé - ri - æ, di - es magna et a - má - ra val -

- de. Dum vé - ne - ris ju - di -
- de. Dum vé - ne - ris ju - di - cá - - -
- de. Dum vé - ne - ris ju - di - cá -
- de Dum vé - ne - ris ju - di - cá - -

-cá - re sæ - - cu - lum per ig - - - nem.

-re ___ sæ - cu-lum per ___ ig - - nem.

-re ___ sæ - cu-lum per ig - - - nem.

-re ___ sæ - cu-lum per ig - - - nem.

SOLI.

*p*

Ré - quiem æ - tér - nam do - na e - is, Dó - mine,

*p*

Ré - quiem æ - tér - nam do - na e - is, Dó - mine,

*p*

Ré - quiem æ - tér - nam do - na e - is, Dó - mine,

*rf* *pp* D.C.

et lux per- pé - tu-a lú - ce - at e - - - is. ___

*rf* *pp*

et lux per- pé - tu-a lú - ce - at e - - - is. ___

*rf* *pp*

et lux per- pé - tu-a lú - ce - at e - - - is. ___

D.C.

Reynaud gr. Imp. MINOT

Dix-huitième Année | N° 4 | Avril 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

**Schola Cantorum**

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# Sur quelques vieux cantiques

On a beaucoup dit et répété, depuis quelques années, que le « cantique » populaire français n'avait pas encore « trouvé sa formule ». Ce mot ne me plaît guère ; ou, pour mieux dire, il ne me plaît que dans la mesure où ceux qui l'ont employé ont voulu signifier qu'il n'existait pas, dans nos usages populaires, de modèles vraiment dignes d'être présentés comme types.

Je dis : nos usages populaires, et non pas : « nos traditions ». Car, en fait, dans le chant religieux français en langue vulgaire, il n'y a plus de tradition, il n'y a que de la routine, routine qui dure... ce qu'elle peut durer, et qui, bientôt, est remplacée par une autre. La meilleure preuve en est, qu'en fait de cantiques, une sorte d'obsession a hanté les esprits de tous ceux qui, depuis cent ans, s'en sont occupé : tous, plus ou moins, ont voulu « faire du nouveau ». Et, quand on parle des « vieux cantiques », ce qu'on appelle ainsi est tout simplement le répertoire que la restauration religieuse, après la Révolution, mit sur les lèvres des fidèles.

Leur valeur musicale est connue : la *Clef du caveau* fut le grand four-

nisseur de leurs mélodies. Si, d'aventure, quelques paroles réellement anciennes sont entrées dans ces recueils, paroles du B. de Montfort ou du P. Sandret, elles ont vite été habillées à la mode de leurs congénères. D'ailleurs, si le P. Sandret (dont Bordes a réédité une partie des œuvres) a écrit ses cantiques d'après une véritable tradition ancienne et quasi grégorienne [1], le B. de Monfort, à l'imitation des poètes populaires de son temps, a composé les siens sur les pires « vaudevilles » et « ponts-neufs ».

On s'en est étonné ; on a, maintes fois, opposé de ce chef le cantique français au cantique allemand, en mettant en relief les formes si caractéristiques de celui-ci. Pourquoi, dit-on, le génie français n'a-t-il pas produit de telles œuvres ?

Cette question dénote un manque de documentation : en réalité, la floraison nationale de France a poussé des ramures aussi belles, au cours des siècles, que le *geistliche lied* de nos voisins : les collections manuscrites et imprimées conservées dans nos bibliothèques en témoignent. Bien plus, le cantique allemand s'est maintes fois inspiré des très vieux chants français.

Mais, et c'est là ce qu'il faut dire, les plus belles, les plus populaires mêmes par leur forme, des pièces nées chez nous, n'ont jamais eu qu'un temps, ou se sont parfois peu répandues. Pourquoi ?

La raison en est la profonde différence qui existe entre le *rôle* du cantique allemand et celui du cantique français. Celui-là, né dans des contrées où le rude gosier des peuples germaniques ne se pouvait assimiler le latin, a, dès l'origine, trouvé sa place dans le culte : *le lied spirituel allemand est,* avant tout, *liturgique.*

En France, au contraire, affiné par de longs siècles de culture latine, on n'a jamais éprouvé le besoin de chanter autrement les hymnes, les psaumes, les proses, que dans le langage même de l'Église. Aussi, le chant religieux en langue vulgaire n'a-t-il jamais été, dans nos temples, une nécessité rituelle. *Le cantique français,* la plupart du temps, *n'a guère visé qu'à être une distraction religieuse.*

Aussi, dès ses plus lointaines origines, notre chant religieux en langue vulgaire n'a-t-il jamais eu une forme fixe, mais s'est-il différencié en nombre de branches. Depuis le IX^e^ siècle — l'époque la plus ancienne où nous puissions le rencontrer — jusqu'au XV^e^ siècle, on trouve ainsi, première en date, la *cantilène*, parfois écrite sur un timbre liturgique, parfois sur des airs populaires, puis les épîtres *farcies*, les *farces*, *lais*, *descors*, *séquences* françaises, tous écrits en vers toniques rimés et *mesurés*, le genre enfin de la *chanson pieuse*, le plus fécond justement, à raison de la définition que j'ai plus haut donnée.

Et c'est peut-être Gautier de Coincy, le moine soissonnais du XIII^e^ siècle, l'un des grands auteurs de chansons pieuses, qu'il faut considérer comme l'inventeur du genre *parodié*, où la « chanson spirituelle » a

1. Les cantiques du P. Amilha, en dialecte méridional, en offrent des spécimens excessivement remarquables.

mis « Marie » en place de « Marot », et *Mere du Sauveor* sur *Dame de valour*.

On ne saurait en être surpris, puisque de tels chants, *jamais*, je le répète, ne furent destinés à l'église, et qu'il fallut arriver presque en notre temps pour les y voir entrer.

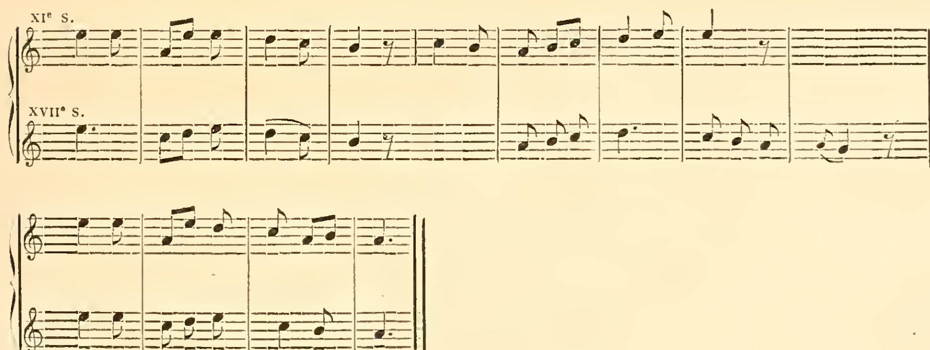
De la chanson pieuse, ou à côté d'elle, sortit le *noël*, sur l'histoire duquel on a dit les choses les plus surprenantes. En réalité, ce n'est guère qu'au xv<sup>e</sup> siècle que le genre se développe, en même temps que le *psaume* français, et le *cantique* proprement dit, dans le sens qu'on attache maintenant à ce dernier mot.

Depuis le *Buona pulcella Fut Eulalia*, du VIII<sup>e</sup> siècle peut-être, la plus vieille de nos cantilènes [1], jusqu'aux psaumes de Clément Marot, il y a place, on le voit, pour une véritable exposition du cantique français. Et, au cours de cette première période, sept siècles durant, que de modèles ces compositions religieuses ne peuvent-elles nous offrir !

Tous les genres souhaitables y sont représentés : le *cantique grégorien*, — qui revient en faveur, — c'est-à-dire le chant vulgaire mis sur une mélodie liturgique ou qui s'en est inspirée ; le *chant mesuré*, en *solo*, ou en chœur ; les pièces plus délicates d'exécution, ou plus populaires de facture, et celles-ci ont parfois survécu. A les feuilleter, on éprouve quelquefois des étonnements. J'ai déjà eu l'occasion de montrer comment l'*O filii* était adapté sur une antique *cantilena* populaire :




D'autre part, qui croirait que la tonalité, le rythme, le thème de l'*Ultreia* des pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle, au XI<sup>e</sup> siècle, en dialecte poitevin, sont encore reconnaissables dans le timbre connu six cents ans après, sous le nom même des *Pèlerins de Saint-Jacques* :




1. Dont la mélodie n'est peut-être pas perdue, ainsi que j'espère le montrer à l'occasion.
2. *Tribune*, VII, 119 ; XIII, 82.

Mais on pourrait encore, dans un tableau vraiment suggestif, dresser un tableau comparatif de la plus ancienne mélodie populaire française connue, et de ses variations au cours des âges, depuis l'*O Maria Deu maire* d'un manuscrit limousin du XIe siècle, utilisé au XIIe par Adam de Saint-Victor, transcrit à la manière liturgique au XIIIe, sur l'*Ave maris stella* (1er ton), et qu'on retrouve soit amplifié, soit à peine modifié, dans une célèbre *alba* du troubadour Guiraut de Borneilh, dans la fameuse complainte de *Jean Renaud* et dans un choral allemand.

Tous ces rapprochements seraient curieux et symptomatiques.

A défaut d'une *Histoire du cantique français* (ou mieux du chant religieux en langue vulgaire en France), que je publierai peut-être quelque jour, et où tous ces faits seraient ordonnés, et les textes publiés, j'en ai dit suffisamment pour montrer l'intérêt qui s'attache à une telle histoire et le charme que respirent ces airs antiques. De mes notes sur ce sujet je détache quelques pièces vraiment typiques, à des points de vue divers, et qui, jointes aux psaumes dits de Goudimel, d'un côté, aux cantiques de Godeau et de Sandret, d'un autre, jettent une vive lueur sur ce fait, que les types vrais du cantique français existent et qu'il suffit de les aller chercher.

Un des riches manuscrits de l'école limousine, le graduel de l'abbaye de Fontevrault, nous donne, pour alterner avec le chant latin du *Sanctus*, — c'est-à-dire dans des conditions analogues au cantique allemand, — un bel exemple de la cantilène populaire française au XIIe siècle; j'en interprète le rythme, suivant les règles données par le théoricien parisien Beda, celles des *maneries* rythmiques [1], qui reposent en grande partie, d'ailleurs, sur la longueur donnée à l'accent métrique :

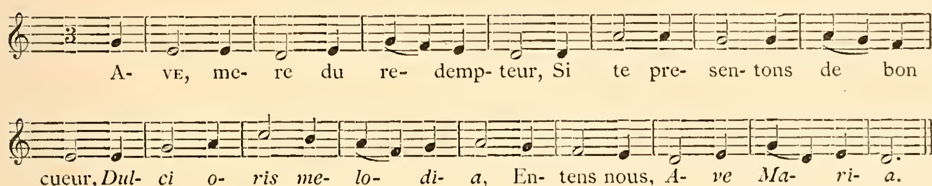



Il y a ainsi huit couplets sur cette mélodie, et neuf autres pour alterner avec l'*Agnus* latin.

On remarquera avec intérêt comment, en négligeant les *longues* rythmiques des accents métriques, la forme de ce chant est proche des plus anciens chorals allemands.

1. Sans toutefois inclure dans le temps d'une syllabe les groupes de plusieurs notes, comme l'interprètent, à tort, à mon avis, les médiévistes modernes. Je pense que ces groupes doivent être chantés suivant la règle des groupes ordinaires de deux et trois notes, d'après leur place dans le rythme. On est ainsi plus proche à la fois du chant liturgique d'où ces mélodies sont issues, et d'une interprétation vraiment artistique et logique.

Les *Glossenlieder*, comme les ont pratiqués les poètes religieux allemands de la fin du moyen âge, ont eu, on le voit, d'excellents modèles dans nos compositions françaises antérieures. Ce qu'ils nomment *Mischpoesie* trouve également, chez nous, un ravissant exemple dans un « salut de Nostre Dame en françois », qui date du milieu du xv^e siècle. Chaque mot de l'*Ave Maria* y est glosé par un couplet particulier. (Ici, la notation proportionnelle de l'original ne laisse aucun doute sur l'interprétation rythmique.)



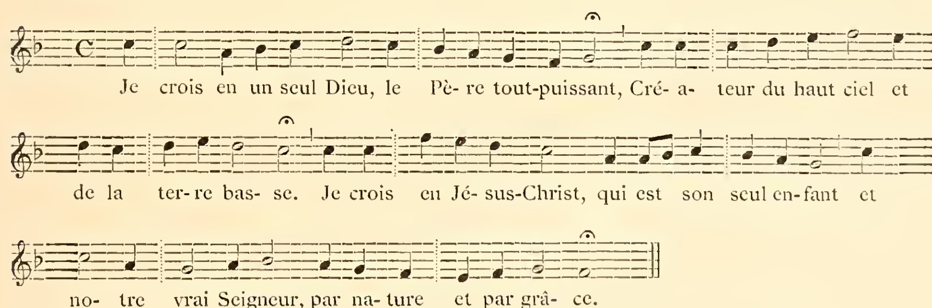

L'auteur de ce « dicte » fut le frère mineur Jean Tisserant (qui écrivit les paroles de l'*O filii*), et dans les œuvres desquelles se trouvent aussi le très fameux

**Grâces soyent rendues**
**A Dieu de là-sus**

chanté encore dans quelques coins reculés de nos provinces.

L'*Ave* était dit avant les sermons du « bon et dévost père ». On voit que son auteur ne s'y inquiétait guère de l'accent, soit français, soit latin.

Dans un autre genre, quelle admirable pièce n'est pas le Symbole inséré dans le recueil publié par les Jésuites au commencement du xvii^e siècle, pièce aussi belle pour la noblesse et la beauté de la mélodie que curieuse aux regards du rythmicien, avec son rythme dochmiaque très remarquable :




L'harmonie de ce chant, qui est à quatre parties, en est aussi belle, et sonne merveilleusement.

Enfin, comme dernier spécimen, pareillement inédit, de nos vieux chants français, je donnerai la mélodie d'une amplification, paroles et musique, du *Pange lingua*, qui me paraît des plus remarquables. L'auteur de cette composition, publiée en 1660, est Denys Lefebvre, qui, « maître de musique à Roye, en Picardie », me semble apparenté avec

un homonyme, qui, né à Péronne, fut chapelain à la Sainte-Chapelle jusque vers le milieu du XVIIe siècle [1].

Chante, ô ma lan- gue, un mys-tè- re ter- ri- ble, Mystère aux sens in-
ac- ces- si- ble, Du corps rem- pli de gloire et du sang pré-ci- eux Que, pour
prix in- fi- ni de l'u- ni- vers cou- pa- ble, Ver- sa le mo- narque
a- do- ra- ble, Fruit du ven- tre sa- cré d'u- ne fil- le des cieux.

Ces paroles, qui sont, je crois, de Rotrou, restèrent extrêmement populaires ; elles figurent encore dans les *Eucologes* parisiens imprimés en 1820.

La vraie source du chant religieux français, elle est là, dans ces exemples tour à tour si grandioses et si frais.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Voir Michel Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle*.





# Nouvelles Musicales

Paris. — Félicitations à notre nouveau confrère, *Les Chroniques de la Manécanterie*, dont le premier numéro a paru en janvier. L'œuvre de « la Croix de bois », devenue de plus en plus importante, a voulu avoir son journal, bien à elle. Le fascicule qui débute avec l'année est prometteur, et laisse bien augurer de ceux qui suivront.

— Un beau concert a été donné à la *Schola*, le 21 mars, pour une audition des œuvres de Paul Jumel. Ses motets et pièces d'orgue furent exécutés avec émotion par M. Decaux, professeur à la *Schola*, et par un groupe des *Chanteurs de Saint-Gervais* ; les lieds profanes du regretté compositeur eurent comme interprètes Mme Cibert, Mlle Graterolle et M. Josselin.

— A Sainte-Clotilde, pour l'Adoration Perpétuelle, notre confrère, M. J. Meunier, a fait exécuter, pour le soir de la clôture :

Avant le sermon : *Miserere* (psalmodie traditionnelle et deux chœurs *a cappella*), après le sermon : *Jesu rex admirabilis*, Palestrina ; — *Adoremus*, Haller (deux chœurs); — *O admirabile commercium* (cinq voix), Palestrina; — *Domine, non secundum*, César Franck ; — *Assumpta est Maria*, Ainchinger (sopr., alt. et tén.) ; — *Dominus conservet eum*, Fr. Liszt; — *Tantum ergo* (grégorien) par l'assistance. — *En son temple sacré* (cinq voix), Jacques Mauduit.

— Les *Chanteuses de Sainte-Cécile* se sont fait entendre à diverses reprises les 13 et 15 février, en concert. L'un des concerts était offert à leurs membres honoraires, l'autre était l'un des concerts classiques du *Quatuor* Sangra. A chacune des deux auditions, sous la fort habile direction de Mlle A. Lefèvre, des *Chanteuses* ont exécuté des pièces de chant grégorien, des motets des XVe et XVIe siècles, des motets modernes, et des fragments importants de *Rebecca*, de Franck, et de la *Légende de sainte Cécile*, de Chausson, avec le concours de Mlle B. Lucas et de M. Mary pour le chant, et de MM. Marseillac et J. Civil y Castellvi pour le piano.

— La banlieue de Paris commence à rivaliser avec.... la province. L'excellent organiste de Thiais, M. Berruyer (dont nos lecteurs connaissent déjà des compositions ayant eu du succès), a pu, grâce à l'aide de la *Manécanterie*, interpréter les offices de la Sexagésime d'une manière parfaite. Au chant grégorien de l'édition Vaticane se joignaient les polyphonies suivantes : le matin : *Missa brevis*, G. P. da Palestrina ; le soir à vêpres : *Magnificat*, de Carolus Andreas ; *Jesu dulcis*, T. L. da Vittoria ; *Ave, Maria*, Josquin de Prés ; *Tantum ergo*, chant grégorien ; *Christus vincit* ; *Choral*, J.-S. Bach.

Arques-la-Bataille. — On nous communique le programme d'un mariage mondain, célébré cet hiver, et dont les familles ont tenu à entendre le programme suivant :

*Prière* pour orgue, Paul Jumel ; *Largo*, Haendel, orgue et violon ; *Panis angelicus*, Franck, orgue, violon et chant ; *Ave Maria*, offertoire du 4e dimanche de l'Avent, chant grégorien.

L'exécution du *Panis* a ravi les assistants, mais celle de l'*Ave Maria*, exécuté (sans

aucun accompagnement) par Mme Jumel, professeur de chant grégorien à la *Schola*, les a émerveillés et enthousiasmés. Il est vrai que cette pièce est une pure merveille.

Chalons. — Décidément, Châlons est en marche, de plus en plus rapide, vers la réforme. Le Congrès Eucharistique du mois de février a été l'occasion d'une belle manifestation de musique d'église, exécutée par la *Schola* châlonnaise, qui, sous l'habile direction de M. l'abbé Collart, aidé de M. l'abbé Appert, réunit les élèves des séminaires et de la maîtrise cathédrale. Ainsi que le dit le *Journal de la Marne*, la *Schola* châlonnaise « affirme chaque jour davantage sa volonté de marcher dans la voix tracée par la *Schola Cantorum* de Paris ». A la messe de clôture du Congrès, *Missa brevis* de Palestrina, motets de Roland de Lassus, de Saint-Saëns, de Paul Jumel, *Credo* de la « messe de Clovis », de Gounod, *Christus vincit*, ont composé un superbe programme magistralement exécuté, et qui, si nous en croyons les échos qui nous sont parvenus, a produit une impression profonde sur les assistants.

Sens. — L'un des derniers numéros de *la Gerbe de l'Yonne*, bulletin des œuvres du diocèse de Sens, montre les progrès considérables que se prépare en ce moment le chant grégorien dans le diocèse, où jusqu'ici les efforts de notre érudit confrère, M. l'abbé Villetard, étaient à peu près isolés. La publication, dans cette revue, d'un rapport demandé par l'Archevêché à M. Villetard sur son œuvre à Champvallon va susciter partout des imitateurs, en éclairant et en encourageant les bonnes volontés encore hésitantes. (Nous publierons ce rapport ici même quelque jour.)

Dans la même revue, nous relevons plusieurs de ces heureux symptômes du mouvement grégorien.

A Saint-Joseph d'Auxerre, les groupes de la Jeunesse Catholique, sous la direction de l'habile maître de chapelle de la cathédrale, exécutèrent tous les offices de Noël, heureux de prendre leur part, la meilleure et la plus active, aux hymnes d'actions de grâces en l'honneur du Rédempteur. Plusieurs membres du groupe de Tonnerre se mettent courageusement à l'étude du plain-chant grégorien : la messe des Anges et les vêpres qu'ils chantèrent à Noël sont un premier résultat doublé d'un succès.

Avallon fait mieux encore : c'est aux jeunes gens de l'A. C. J. F. que, chaque dimanche, revient l'honneur de chanter une partie des offices de l'église Saint-Lazare.

Les jeunes filles ne restent pas en retard ; en plusieurs endroits, notamment à Perreux, une jeune schola féminine interpréta avec beaucoup d'art les mélodies grégoriennes des fêtes passées.

Voilà encore un diocèse lancé.

*Protestations.* — De Jean Huré, dans le n° de février de la *Revue musicale du Midi*, à propos du chant religieux :

« De nos jours, la musique catholique est tombée bien bas. La faute en est surtout au mauvais goût d'une partie du clergé et des fidèles.

« Le chant grégorien — malgré les ordres formels du pape Pie X, aussi grand artiste que saint apôtre — le chant grégorien est vilipendé, et combien de curés n'en veulent pas dans leurs églises !

« L'art catholique, qui fut la suprême beauté, est devenu le plus médiocre de tous les arts. Il est très inférieur à l'art du café-concert et même aux musiques jouées dans les brasseries

« La musique aimée par la majorité de notre clergé doit être déclamatoire et théâtrale, mais cela ne suffit pas [1].

« Il faut qu'elle soit la qualité inférieure.

« Les drames religieux de Wagner, les messes de Berlioz ou de Beethoven, ne

1. Il faut cependant rendre hommage à une renaissance artistique, toute récente, bien timide, dans les Séminaires. Durera-t-elle ?

seraient pas tolérées dans nos églises : il y a trop de beauté en de telles œuvres.

« Je sais une paroisse de Paris [1], où les sublimes fugues, toccatas et chorals de Bach sont considérés comme des exercices ennuyeux ; où le Credo grégorien est appelé une rengaine pour vieilles dévotes..., où un organiste-maître de chapelle, épris de musique élevée, est tenu pour un malfaiteur, presque un anarchiste ; sans l'appui de son curé, homme pieux et respectueux des belles choses, il devrait ou se retirer ou renoncer à jouer à l'église les œuvres qu'il aime.

« Et il ne faut pas accuser de ce mauvais goût la foule entière des fidèles, mais quelques passionnés de choses laides, grands prosélytes de leurs idées néfastes.

« Je sais un fabricien, sot, ignorant, à peine dégrossi, ni artiste, ni lettré, à part cela nullement homme du monde et n'ayant jamais appris que son métier — ce drôle est horloger — qui mène toute une paroisse et y est l'arbitre du goût esthétique. Il a son pareil dans la plupart des églises parisiennes.

« Et c'est ainsi qu'une poignée de bavards ineptes arrivent toujours à quelque influence, et c'est ainsi que sont encouragés des compositeurs dénués de talent, fournisseurs habituels des cérémonies antiartistiques, j'allais dire antireligieuses, célébrées dans nos temples, contre la volonté expresse du pape Pie X, chef de l'Église..... »

***

Nous recevons de plusieurs côtés et nous enregistrons avec plaisir d'intéressantes nouvelles de renaissance musicale dans les églises et, plus encore, celle de l'esprit musical religieux. Nos lecteurs n'ont pas oublié les idées émises sur ce sujet par M. de La Tombelle dans son étude de l'oratorio. Les désirs qu'il exprimait avec, selon lui, la certitude, de réalisation prochaine, furent considérés par beaucoup comme un louable rêve et, par certains, comme chimériques. Or le mouvement musical, sous forme d'oratorios, cantates et autres productions moindres, se dessine partout, et pas seulement dans les grandes villes, mais principalement dans les paroisses qui pourraient sembler tout d'abord les moins désignées pour faire cette tentative, églises de cantons, de communes, parfois chapelles de hameaux.

Et c'est bien la musique religieuse de la manière dont M. de La Tombelle la préconisait qui figure sur tous ces programmes. C'est en dehors, mais à côté de la liturgie qu'on exécute des œuvres en français, de belle tenue d'art, formant, tout à la fois, enseignement, impression mystique et jouissance auditive.

A Alençon, Argentan, Falaise, on donne intégralement le magistral *Déluge* de Saint-Saëns. Bientôt à Caen, Lisieux, Vire, Flers, dans l'Orne, on joue l'oratorio *Crux* de La Tombelle dans des conditions à satisfaire les plus difficiles.

A Reignac (Charente), à Nontron (Dordogne), à Bussières (Doubs), en Lyonnais, en Vivarais, en Orléanais, dans la Marne, on chante, dans de petites paroisses, des sélections d'oratorios de Bach, Franck, Dubois, des cantates sur Jérusalem, Jeanne d'Arc, sainte Cécile. A Périgueux, dernièrement l'oratorio de Noël et le *Benedicta es tu* faisaient affluer quatre mille personnes dans la vieille basilique de saint Front.

Le mouvement pressenti par M. de La Tombelle s'affirme certain, et ne fera que s'accroître. Partout il se forme des groupements choraux enchantés de faire bonne œuvre en y trouvant en même temps une distraction et un intérêt artistiques. Les groupes de cent, deux cents voix, égales ou mixtes, ne sont pas isolés et se rencontrent couramment à Bordeaux, à Reims, en Normandie, en Languedoc.

Et pendant que dans la plupart des écoles, une prétendue instruction musicale est prétentieusemant donnée par une pédagogie hargneuse avec des méthodes de cuistre, aboutissant à créer toute cette lamentable catégorie de chanteurs de banquet et d'instrumentistes pour bals de carrefour, l'enfant de chœur absorbe peu à peu le suc de la vraie musique, nullement confinée à la seule pratique de l'antiphonaire, et

1. Je dois proclamer que si, à Paris, la musique religieuse se trouve avilie, il n'en est pas de même dans nos provinces où, en Bretagne, en Anjou, particulièrement, le chant grégorien est aimé et cultivé.

s'initiant au solfège, à l'harmonie, au contrepoint, il verra peut-être un jour se développer l'artiste qui est inconsciemment en lui.

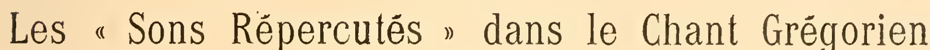
Il ne faut pas oublier non plus que si la pratique chorale ne suffit pas, seule, pour former un artiste, elle est indispensable pour que cet artiste, s'il doit le devenir, connaisse son métier. Car sans métier, les plus magnifiques et les plus intellectuelles intentions n'aboutissent qu'à la chimère, ce qui, en art, est le fléau trop envahissant de ces dernières années.

C'est cette pratique religieuse de la musique extra-liturgique dans l'église, sous forme d'oratorios et cantates qui remettra tout cela d'aplomb. Qui sait même si ce n'est pas de là que se dégageront les nouvelles formules simples et sereines qu'attendent et espèrent tous les déçus de la philosophaillerie musicale, aussi vaine que mal-sonore, dont commencent à se lasser même les « Snobs » ?

Qui sait si l'atmosphère pacifiante de l'église ne fera pas se résoudre les brouillards qui sous formes germanique, moscovite, ou scandinave tendraient à étouffer notre génie national d'origine avant tout grecque, et vivant d'abord de charme, de forme et de clarté ?

Plusieurs symptômes s'en manifestent, en tout, et dans toutes les branches de la pensée, semblant indiquer que notre race a une tendance à se reprendre, et ce réveil musical n'est pas, parmi ces symptômes, le plus négligeable. Notre collaborateur de La Tombelle fut le premier à le dire dans la forme courtoise, parfois ironique, mais toujours violemment affirmative, qui lui est coutumière. Nous croyons juste, lorsque nous enregistrons d'aussi consolants résultats, de lui reporter l'honneur de sa prophétie.





# Les « Sons Répercutés » dans le Chant Grégorien

## D'APRÈS UN TEXTE INÉDIT DU XIe SIÈCLE

(Deuxième Article).

---

1° Dans la *Vita Caroli Magni* écrite par le moine d'Angoulême, le son répercuté porte le nom « tremula » et « vox collisibilis ». « Tous les Francs, dit-il, ont appris le chant romain, excepté qu'ils ne pouvaient pas exécuter parfaitement les *trémulantes* et les *vinnules* » (mouvements recourbés), c'est-à-dire les unissons et les sons diastématiques [1].

« *Omnes Francos didicerunt notam romanam, excepto quod tremulas* « *vel* (et) *vinnulas, sive collisibiles vel* (et) *secabiles voces non poterant* « *perfecte exprimere.* » (L. c., I, 272 ; v. Gerb., *De cantu*, I, 272 ; II, 60, 123.)

Le sens des termes musicaux *tremulas*, *collisibiles* est : les Francs ne pouvaient pas encore exécuter parfaitement les trémulantes (*tremulas*), sons conjoints sur le même degré et ébranlés par collision (*collisibiles*) et les modulations recourbées (*vinnulas*) des mouvements diastématiques (*secabiles*). Les voix qui par collision sont vibrées et conjointes, se fondent en une voix ; elles ne sont donc plus deux sons séparément frappés.

Le son allongé et vibré se manifeste en différentes sortes : en strophicus, pes quassus, syncope et en quilisma. Entendons ce que les théoriciens disent de ces notes d'ornement.

2° En définissant l'unisson, le docte abbé Engelbert d'Admont en Styrie décrit la trémulante comme un son traîné semblable au son de la trompette ou de la corne. « Unisonus vero non est aliqua conjunctio « vocum, quia non habet arsim et thesim nec per consequens inter- « vallum vel distantiam, sed est vox tremula sicut est sonus flatus « tubae vel cornu et designatur in libris per neumam quae vocatur qui- « lisma ». (*Mus.*, II, 30 ; Gerb., Scr., II, 319 *b*.) Quant au nom « quilisma », il semble qu'Engelbert a confondu ce neume-ci avec le tristropha, car à la marge du codex d'Admont 397 se lit la glose « sicut hic { *'''* dum clamarem. » Quoi qu'il en soit, le son vibré de ces instruments à vent est un son poursuivi sans aucune interruption.

1. A l'égard de la version française de ce passage latin voir mon interprétation dans le *Cäcilien Vereins Organ*, 1912, sous le titre : *Die Tonfigur der Nota volubilis und der Vinnola.*

3° Parmi les voix trémulantes figure aussi le *pes quassus,* selon Walter Odington. Il dit que le *pes quassus* porte ce nom à cause de la vibration et agitation violente causée par une collision des deux voix unissonantes. *Pes quassus dictus quia voce tremula et multum mota formatur, quassus enim violentus motus est.* (*Speculatio mus.*, V ; Couss. SS., I, 214 *a.*) Nous avons déjà vu que les deux notes de ce neume, c'est-à-dire de la syncope, s'unissent en une note longue ; or elles n'indiquent pas deux sons frappés séparément.

4° Pour avoir une preuve du frappement séparé des notes répercutées, on a invoqué aussi un passage de Jean de Muris, où il dit que les petites notes du neume quilisma ont un mouvement diastématique, par conséquent des voix séparées. Mais le savant Jean de Muris n'y dit rien de l'exécution de ce son-là, il se borne à montrer que l'écriture de cette note a une forme ascendante et descendante ou vice-versa : : *Quilisma dicitur curvatio et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque contrario.* (*Summa mus.*, c. VI ; Gerb., III, 202 *a-b.*) L'auteur y semble avoir en vue les notes carrées de son temps, qui à cause de leur notation réglée ne pouvaient figurer la vibration que par les degrés diastématiques :




La description de la figure graphique du quilisma veut insinuer ce que Guy dit sur la dynamique ou force variée de la syncope trémulante : *Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe, ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus, adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.* (*Microl.*, c. xv ; Gerb. SS., II, 17 *a*), et ce que le commentateur anonyme y ajoute : *Et hic vero varium tenorem voces* (*Guido*) *eas quantum ad visum, cum in rei veritate sit idem tenor, quia tenent se in eadem voce.* Jean de Muris a bien connu ces commentaires, parce qu'il a cité l'*expositor Guidonis* à plusieurs reprises et parfois même emprunté ses paroles mot par mot dans le *Specul. mus.* : Couss. SS. II, 241, 242, 243, 246 *b*, 247 *a-b*, 248 *b*, 278 *b*, 296, 299, 300 *a-b*, 302 b. Jean voulut donc dire avec Guy, que « les accents aigu et grave signifient une impulsion forte et faible de la vibration se balançant sur l'unisson de la trémulante, de sorte que la répétition du même son semble être une élévation et déposition, quoique la teneur en soit la même, puisqu'il se tient sur le même degré. » Ainsi certains manuscrits français donnent le même neume au quilisma et au torculus ; et selon Dom Pothier : « Jean de Muris donne le nom de *quilisma* au *torculus* et au *porrectus.* » (*Mélod. grég.*, p. 101) ; et d'après D. M. Beyssac « à Char- « tres comme à Metz un signe unique représente à la fois le *quilisma*, « le *pressus* et l'*oriscus.* » (*Revue grég.*, I, 1, p. 17.)

Si le *quilisma* égale le *pressus* et l'*oriscus*, il indique comme ceux-ci un son unique et long et vibré, *varium tenorem* (Guy), non pas des sons frappés séparément.

5° Comment peut-on s'expliquer l'égale exécution des notes qui, dans d'autres manuscrits, ont une écriture toute différente ? La réponse n'est pas difficile : l'unisson de ces notes d'ornements n'était autrefois qu'apparente ; car l'anonyme *expositor Guidonis*, en expliquant le quatrième chapitre du *Micrologue* (Gerb., II, 5 *b*) distingue, d'accord avec les anciens, dans « le demi-ton cinq différences tonales qui à cause de « leur resserrement donnent à l'oreille l'effet d'un son unique répercuté, de sorte que les auditeurs n'entendent à peine une diversité « tonale que de la part d'un chantre artiste ; la raison en consiste dans « l'affinité des intervalles étroits et par cela presque imperceptibles. *Semitonium vero phthongos suos quinque quasi eumdem sonum repercussum videtur habere, vix vero diversum nisi a discreto cantore, quod contingit ex affinitate sonorum prope sequentium.* » (*cpv*, 2502, f. 2$^{v}$).

Un effet approximatif produit le genre enharmonique et chromatique d'un mouvement soit ascendant (*quilisma*, *pes quassus*), soit descendant (*strophicus*, *pressus*, *oriscus*) = a a*♭ ♮ c et c ♮ ♭ a*a ; d ♮ d e et a ♮ g g. Ainsi s'explique aussi le signe qui dans le Codex de Montpellier est apposé au *quilisma* et au *climacus*.

Les chanteurs du IVe siècle avant notre ère ne pouvant pas distinguer les quarts de ton, les mêlaient déjà en un son unique glissant sans interruption, continu (συνεχῆς) :
*ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική κατὰ μὲν οὖ τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς* (Aristoxenos, éd. P. Marquard, Berlin, 1868, p. 12). *τρίτον δὲ καὶ ἀνωτατον τὸ ἐναρμόνιον, τελευταίῳ γὰρ αὐτῷ καὶ μόλις μετὰ πολλοῦ πόνου συνεθίζεται ἡ αἴσθησις* (p. 26).

6° En décrivant la figure du neume quilismatique, dont les trois accents graves acclinés vers l'accent aigu, sont assimilés à une échelle, Aribon donne à cette note d'ornement le nom d'une « trémulante qui ascend par degrés. » *Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus.* (Gerb. II, 215 *b*.) Pour faire saisir par la vue les 3 degrés, les copistes des manuscrits de Saint-Pierre à Salzbourg aV2 f° 114$^{v}$. et de Munich clm 16463 f° 15 ont accompagné les mots « *gradatum vel quilisma* » par le neume .

7° Au lieu du mot *gradatum*, Aurelien de Réomé se sert du mot « ascendant » (*adclivam*) : *Versus istarum novissimarum partium tremulam adclivamque emittunt vocem.* (Gerb., I, 47 *a*) :



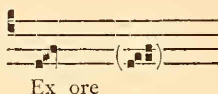
℣. Ecce agnus Dei, ecce qui tol- lit pec- cata (cf. *Pal. mus.*, IX, 10.)

**

Le *quilisma* est donc une voix vibrée et en même temps ascendante.

8° L'abbé Bernon de Reichenau dit que « le *quilisma* ascendant par degrés se chante mieux par le gosier que par un instrument à corde » : *Quilismata quae nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur.* (*Tonar.*, Gerb., II, 80 *a*.) Les minces degrés de ce neume ascendant ne pouvaient pas être reproduits dans les instruments à cordes qui étaient en usage ; soit par la rudesse de leur construction, soit par l'inhabileté, plutôt, des exécutants. On sait en effet que, bien que le type du genre « violon », instrument à cordes frottées par l'archet et maintenu par le doigt, la *hrota*, ait déjà été en usage, ce n'est qu'à une époque assez moderne que les instrumentistes sont devenus virtuoses.

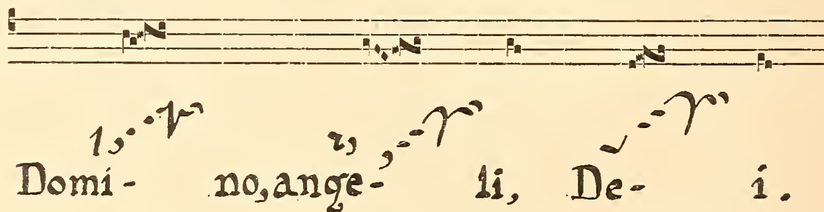
9° Le nombre des degrés de la vibration ascendante est spécifié par l'*Anonymus Vaticanus* (Rome, bibl. Vatic., Cod. lat. Pal. 235, f° 38 v°) publié par le Prof. Dr. P. Wagner (*Neumenkunde*, p. 214), et expliqué par le Prof. A. Gastoué (*Origines du chant romain*, p. 168 ss.) : « La note qui s'appelle la trémulante est composée de trois degrés, c'est-à-dire de deux brèves et un accent aigu, par exemple dans l'Introït *Ex ore infantium.* » *Nota quae dicitur tremula ex tribus gradibus componitur, id est ex duabus brevibus et acuto, ut est Ex ore infantium* :




Les deux notes brèves du *quilisma* et la note longue de l'accent aigu forment la trémulante [1]. L'*Anonymus* y suppose un double *quilisma*, qui ordinairement se nomme « *pes quassus* », et qui dans les manuscrits neumés de Saint-Gall se trouve souvent remplacé par un *quilisma* à triple révolution et *vice versa*.

Les deux sons du (double) *quilisma* sont donc bien en conséquence les deux demi-tons du tétrachorde chromatique, ou les deux quarts de ton de l'enharmonique.

Les deux notes brèves de l'*Anonymus Vaticanus*, qui dans l'école de Saint-Gall sont écrites ascendantes obliquement, se trouvent dans le Codex Sessorien 96, s. 11-12, remplacées par deux points superposés, par exemple f° 318 v., Introït *Gaudeamus* sur les syllabes *mi*, *ge*, *de*.




1. L'auteur du *Tractatulus* considère l'accent aigu comme élément du *Quilisma*.

La même manière de traduire le *Quilisma* par deux points ascendants sur deux degrés d'un quart de ton, est aussi pratiquée dans le Cod. du Chap. de Monza BI 41, XIIe s.; dans Cod. 339 du Mont-Cassin, XIe s.; Cod. B 81 Vallicellan., XIIe s.; Cod. 2679, Bologna; Cod. 105 Vérone; v. les exemples phototypés de la « Gregorian. Rundschau », Graz, Styria, 1905, p. 118 ss.

Ces τερετίσματα ἐναρμόνια et χρωμάτικα de l'antiquité ne sont pas à confondre avec notre port de voix dont le son passe à la hâte au son culminant sans aucun trémolo double ou triple. C'est aussi une erreur de croire que l'antique trémulante soit le roulement de la voix qui, depuis le moyen âge postérieur, se fait autour de la prénote du *Quilisma*; car dans les manuscrits français, par exemple de Montpellier H 159, la note inférieure n'est jamais séparée du *Quilisma*, qui commence une syllabe, par un espace blanc qui signifie un son prolongé et qui pourrait remplacer le roulement du trille. Aussi dans l'édition episématique du Graduel Vatican de Desclée préparée par D. Mocquereau, le même *quilisma* au début d'une syllabe n'a jamais le point, quoiqu'il soit, dans les autres cas, ajouté à une note pour indiquer qu'elle est à prolonger. Or le *Quilisma* n'a pas l'influence rétroactive sur la note qui le précède. Par conséquent, dans les autres cas, c'est-à-dire quand le *Quilisma* est précédé de deux ou plusieurs notes accouplées, soit inférieures, soit supérieures, le point d'allongement ou l'espace laissé vide entre ces notes et le *Quilisma*, n'est pas, à notre avis, causé, comme on le dit communément, par cette note d'ornement, mais par la distinction rythmique des neumes ou par l'impulsion de la voix au début du *Scandicus*, dont la note initiale est, dans les manuscrits romaniens de Saint-Gall, souvent marquée de la *virgula plana* (*jacens*) comme signe d'un renforcement ou d'un retard de la voix.

Pour résumer ce que nous avons dit, les sons répercutés dans le chant grégorien ne sont point des sons *frappés* séparément, mais des sons *tremblés* continués selon le nombre des temps indiqué par les deux ou trois notes correspondantes. Depuis l'abandon du genre enharmonique et chromatique, le *quilisma* et le *strophicus* ne sont plus des voix ascendantes ou descendantes par quarts de ton, mais des sons uniques, vibrés et prolongés selon le nombre des notes dont ils sont composés.

Dom Célestin Vivell, O. S. B.





# Chronique des Concerts

Aux Concerts Chevillard, parmi des œuvres fort connues, signalons la magnifique exécution de la *IVe Symphonie* de Schumann. Elle était encadrée par l'ouverture de *Haensel et Gretel* d'Humperdinck — assez amusante en dépit de son artificielle naïveté — et d'exquis fragments d'*Eros vainqueur*, de P. de Bréville, dont la vraie place est au théâtre.

Pourquoi faut-il qu'une tradition, invétérée maintenant, impose d'abord l'exécution fragmentaire au concert d'une œuvre destinée à être jouée intégralement dans un théâtre, — lequel attend, pour « marcher » à son tour, le résultat de cette épreuve, capable de déconsidérer le plus pur chef-d'œuvre ? Pour compléter le programme, deux œuvres également délicieuses : le Prélude du deuxième acte de *Gwendoline* de Chabrier et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff. Quelles exquises musiques ! Le dimanche suivant, on nous présenta le *Poème de l'Amour et de la Mer* de Chausson, aux teintes pâles et grisâtres, qui n'excluent ni les suaves harmonies ni les modulations douloureuses. Voici la symphonie de Franck, maintenant classique et toujours plus admirable, préludant à une séance des plus intéressantes où nous entendons le poème : *Dans les steppes de l'Asie Centrale* de Borodine, à la saveur exotique obtenue par les moyens les plus simples, la merveilleuse *Sauge fleurie* de V. d'Indy, étourdissante d'orchestration, et où enfin, Mme Mysz-Gmeiner, après avoir chanté trois beaux lieder de R. Strauss, interprète magnifiquement *la Vie et l'Amour d'une femme* de Schumann. Au concert suivant, la splendide voix de Mlle A. Raveau enthousiasma le public dans des mélodies de P. Hillemacher, Saint-Saëns, Beethoven et Wagner.

Mais voici une espèce de monstre : une orchestration d'Eslamey... En dépit de l'approbation donnée — paraît-il — à ce travail par Balakirew, je me méfie un peu, et je renvoie ceux qui voudront s'éclairer au magistral article publié par L. Vierne, dans le *Courrier musical*, sur la *Transcriptomanie*.

Aux Concerts Colonne, première audition d'une intéressante *Fantaisie pour piano et orchestre* par Louis Dumas ; tantôt accompagnateur des divers timbres de l'orchestre, tantôt instrument symphonique ou soliste qui s'impose, le piano joue dans cette œuvre un rôle attachant que d'adroites déformations du thème principal mettent bien en valeur.

Parlons un peu d'un genre de musique dont il n'est question nulle part. A la clôture de l'Adoration perpétuelle à Sainte-Clotilde, M. Jules Meunier, maître de chapelle, impose à ses paroissiens un superbe programme : du Palestrina, du Franck, le foudroyant *Dominus conservet eum* de Liszt, *Assumpta est Maria* d'Aichinger, et comme cantique français : *En son temple sacré*, de Jacques Mauduit (xvie siècle). La Manécanterie, dont des esprits mal intentionnés souhaitent (depuis qu'elle existe) la disparition à bref délai, plus vivace que jamais, au milieu de ses nombreuses exécutions en province, trouve moyen à Paris de répandre abondamment ses précieux enseignements de grand art au Salon d'art chrétien, à la salle Gaveau dans son concert annuel, et dans les nombreux offices, tel que celui-ci, que je cite au hasard : Messe : *O quam gloriosum* de Vittoria avec Propre grégorien ;

au Salut : *O magnum mysterium*, Vittoria ; *Ave Maria* et *Tantum ergo* de Palestrina. Signalons le nouveau groupement : « les Chanteuses de Sainte-Cécile », dû à l'activité inlassable de Mlle A. Lefèvre, qui prête aussi son concours à des Saluts ou à des œuvres religieuses. De fondation récente, les chanteuses ont exécuté déjà des motets modernes de B. Lucas, de Civil y Castellvi, de F. de La Tombelle, des fragments de *Ruth* de Franck et de la *Légende de sainte Cécile* d'E. Chausson, à côté des programmes grégoriens. La Société des Amis des Cathédrales, de fraîche date elle aussi, se propose de donner une audition musicale dans la cathédrale de Chartres, le 30 avril, avec, m'assure-t-on, le concours de Josquin des Prés, « coqueluche » de la pléiade d'amateurs qui ont découvert ces jours-ci nos Maîtres de la Renaissance, chose pourtant facile depuis le temps que notre regretté Bordes, puis M. Henri Expert, en donnent de splendides éditions. A ce sujet, je crois bon de faire savoir que cet infatigable érudit entreprend la publication d'œuvres religieuses de la Renaissance française, et qu'on va donc pouvoir se procurer facilement des pièces que jusqu'ici seuls des chercheurs, tel M. Letocart à sa maîtrise de Neuilly, pouvaient faire exécuter.

M. H. Expert, toujours sur la brèche quand il s'agit de l'Art, défend la musique française dans les conférences qu'il fait au Cours Sauvrezis ; il montre de la manière la plus frappante la part immense prise par la France dans l'élaboration de notre système musical actuel, depuis les premiers essais de déchant jusqu'à nos jours, ainsi que l'influence excitatrice du génie français sur les autres nations, par exemple la véritable fascination exercée sur J.-S. Bach par Couperin, N. de Grigny, — nos clavicinistes et nos organistes. Il est bon de rappeler ces choses-là de temps en temps. A l'Ecole des Hautes Etudes sociales, M. Expert poursuit ses causeries sur Mozart, aidé d'artistes de premier ordre, — parmi lesquels je dois nommer tout au moins Mme Hardy Verneuil, Mlle Canal, M. Luquin et son excellent quatuor — ce qui ne l'empêche pas de présenter au public les pièces des maîtres français et italiens des XVIIe et XVIIIe siècles dans le fort intéressant concert qu'ont donné Mlles J. de Pressach et Lily Laskine, avec toute la perfection de leur talent.

Voici la pleine saison des Concerts. Arriverai-je à pouvoir parler de tous ceux auxquels j'ai assisté, et de ceux, encore plus nombreux, dont des porte-parole autorisés m'ont dit du bien ?

Essayons pourtant et commençons par les pianistes. Mme Gousseau d'Almeda a exécuté sans défaillance un superbe programme — j'ai noté spécialement l'interprétation de l'*Aria* dans le *Prélude, aria et finale* de Franck — déparé malheureusement par le voisinage du concerto de violon de Wieniawski et d'une transcription pour violoncelle qu'on intitule Sonate (!) de Haendel. Mme Jeanne Blancard limite son récital aux romantiques, et grâce à son talent, fait passer sans encombre des romances de Mendelssohn et des Impromptus de Schubert, malgré la comparaison inévitable avec les œuvres de Schumann et de Chopin qui les encadrent. M. Henri Etlin donne, avec son maître Diémer, une séance un peu panachée, où Bach voisine avec R. Hahn, Schumann avec Moszkowski, et Chopin avec Diémer ; la *Campanella* de Liszt remporte un vif succès, très justifié par le jeu du jeune artiste, qui me paraît avoir jusqu'ici plus de doigts que de maturité. Mlle Véluard consacre son programme à l'école moderne : pièces de P. Coindreau, sonates de piano et violon de V. d'Indy et de C. Franck, mélodie de R. de Castéra et de D. de Séverac. Mlle N. Chassaing exécuta avec succès un excellent programme, dans lequel le *Minstrels* de Debussy est bissé ; sa compagne, Mme H. Guillou, chante, entre autres, une très belle mélodie de Liszt : *Standchen*, fort goûtée.

Mme J. Riant-Réol joue à son concert deux concertos de violon, celui de Mendelssohn et celui, devenu classique maintenant, de Saint-Saëns en *si* mineur ; les mouvements ont été pris un peu vifs, mais grâce à un excellent mécanisme, il n'y a eu à craindre aucune avarie ; Mlle Ciampi a chanté délicieusement à cette séance l'air du *Rossignol* de Haendel et l'*Ariette* de l'*Arbre enchanté* de Gluck.

Mme Paul de Lestang a donné deux séances de musique vocale moderne, le piano

étant tenu par les auteurs eux-mêmes. Au premier concert, gros succès pour un certain nombre de pièces, spécialement *Musique sur l'eau* de Fl. Schmitt, les mélodies de Casella et de J. Huré, *les Pièces d'eau* de Roger Ducasse, le deuxième récital était consacré à l'Ecole de Franck : Bordes, Duparc, Chausson, V. d'Indy et ses principaux élèves ; Mme de Lestang a porté sans faiblir le poids de ces redoutables séances, qui exigent en sus du métier vocal une musicalité impeccable.

La célèbre harpiste Mlle H. Renié a donné chez Erard son concert annuel : pièces anciennes pour harpe ou avec accompagnement de harpe, œuvres modernes, pièces originales de Mlle Renié, tout un programme aussi intéressant que varié, a été exécuté avec une perfection étourdissante, qui dément les idées courantes sur l'esthétique d'un instrument trop dédaigné.

De la séance consacrée aux œuvres d'A. Sauvrezis, nous retiendrons particulièrement la *Sonate romantique* pour deux pianos, le cycle de mélodies : *Heures d'été*; et *l'Hymne orphique* pour soli, chœur de femmes, flûtes, clarinette, harpes. L'auteur, élève de Franck, évolue systématiquement vers une plus grande simplicité, et la recherche des combinaisons ingénieuses de timbres, tendances presque contradictoires et rarement réunies de nos jours.

A l'instar de ce qui se fait en Angleterre et en Hollande avec tant de succès, M. de Ranse a pris la tête d'un orchestre recruté surtout parmi des amateurs, et a entrepris de l'amener au summum de la perfection. Le premier concert, qui a montré les progrès réalisés au bout des premiers mois d'étude, a fourni des résultats fort encourageants : réussir à donner en public la *Première Symphonie* et *Egmont* de Beethoven, sans accroc, c'est d'un excellent augure pour l'avenir. Il faut dire d'ailleurs que le soprano était Mme Mellot-Joubert.

La Société des Amis de Brahms continue sa propagande : deux sonates pour violoncelle et piano, peu goûtées à cause de la faiblesse de son du violoncelliste, et les trop longues *Variations sur un thème de Haendel* formaient les pièces de résistance de ce second concert. Les mélodies, chantées par Mme Philippi, ont été mieux accueillies ; je citerai notamment *Ständchen* et le *Schwesterlin*, qui est un vrai bijou.

A la Société Nationale, à côté de la *Sonate piano et violon* de Magnard, des *Baigneuses au soleil* de D. de Séverac et de *Navarra* d'Albeniz, voici le quatuor de Péron, dont l'aspect classique n'a pas été sans plaire. Deux jolies mélodies de Civil y Castellvi frappent par le sentiment tout grégorien de la ligne uni à un modernisme piquant. Je n'ai pu entendre en entier le quatuor de J. Renié : l'andante me paraît répéter un peu trop une phrase d'ailleurs poétique, mais quel moyen de juger une œuvre d'après deux de ses parties ? La Sonate de M. de Seroux a été froidement accueillie, ce qui ne prouve rien quant à sa très réelle musicalité. Par contre, l'ensemble séduisant du quartette vocal de Paris, servi par de jolies pièces de Ladmirault et de Jean Poueigh, se fait un gros succès, après lequel Mlle Léon termine la séance par des pièces assez insignifiantes de H. Février.

A la *Schola*, on continue à faire beaucoup de bonne besogne. D'abord, sous la direction de V. d'Indy, reprise du *Freischütz* et de la *Messe en ré* ; puis les séances de Bl. Selva, l'une consacrée à Bach, l'autre à V. d'Indy ; le quatuor Parent donne la série intégrale des quatuors de Beethoven ; le quatuor Lefeuve exécute les quatuors de Castillon, de Ravel, de Blanchart du Val, — d'une poignante tristesse, ce qu'explique l'inspiration de ces poèmes musicaux, empruntés à des textes de Byron et de Moore, — de Magnard, qui dans la parfaite exécution assure à l'œuvre un tel succès, que ces vaillants quartettistes sont dans l'obligation de la redonner à leur prochaine séance.

E. Borrel.



# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Réponses

*A plusieurs lecteurs.* — Seuls sont encore à céder les lots d'ouvrages musicaux 1 et 2 annoncés dans notre numéro de février, p. 51.

*Abbé L. M.* — 1° La réponse aux renseignements que vous demandez a déjà été donnée dans l'année XVI, 1910, p. 135 ; 2° Voyez A. Gastoué, *les Origines du chant romain*, p. 1 à 24, où se trouve tout ce qu'on a de certain sur la liturgie et le chant juif ; 3° le chant connu sous le nom de « Prose de l'âne » est le « conductus » *Orientis partibus* ; voir Villetard, *l'Office de Pierre de Corbeil*, p. 75, 86-87, 130-131.

*A. V.* — 1° S. E. le Cardinal-Vicaire vient en effet de publier un règlement sur la musique sacrée dans les églises qui, à Rome, appartiennent à son obédience, mais il n'y est aucunement question, comme on vous l'a dit à tort, d' « imposer » ni même de « recommander » aucune édition. Après avoir dit que chaque église *devra* avoir avant tout un nombre suffisant de livres grégoriens de l'Edition Vaticane, le document ajoute seulement, — pour légitimer une situation de fait dans certains chœurs, et conformément au décret de tolérance du Saint-Siège, — qu' « on *pourra* se servir aussi de ceux où sont ajoutés les signes rythmiques solesmiens ». Et c'est tout. 2° Nous pouvons vous affirmer également que Mgr Perosi n'a, en aucune manière que ce soit, participé à cette décision.





# BIBLIOGRAPHIE

Dr Max Sigl : **Zur geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen choralüberlieferung** (*sur l'histoire de l'ordinaire de la messe dans les livres allemands de plain-chant*), deux vol. in-8°, de 80 et 108 pages. Pustet à Ratisbonne. — Gustav. Erlemann : **Die Einheit im Katholischen deutschen Kirchenliede** (*L'unité du cantique d'église catholique allemnad*), in-8° de 188 pages (4 mk., 5 francs), Bantus-Verlag à Trèves. — Dr Karl Weinmann : **La Musique d'église**, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur, par Paul Landormy, in-16 de 222 pages, 1 fr. 60. Delaplane, 48, rue Monsieur-le-Prince, Paris.

Je reçois, à peu de distance les uns des autres, les intéressants volumes que j'annonce ici. On m'excusera de les présenter hâtivement, en en louant la parfaite tenue, et leur grand intérêt. Ils rentrent, en effet, dans un sujet un peu analogue et j'ai dessein de les utiliser, dans un prochain numéro de la *Tribune*, pour un article spécial.

Le premier, suite des travaux de mon éminent confrère Dr P. Wagner, forme le Ve tome des publications de l'Académie grégorienne de Fribourg, en Suisse. Consacré aux chants spéciaux de l'ordinaire de la messe qu'on ne trouve pas ailleurs, il étudie et reproduit, dans leur notation originale, ces pièces, depuis le XIIe siècle, époque où on peut remonter. Elles forment un ensemble parfois singulier, toujours intéressant, où peut se trouver matière à un appendice au Graduel pour les contrées germaniques. Poussant son sujet jusqu'au bout, le Dr Sigl a continué ses recherches jusqu'aux messes en plain-chant musical et mesuré, de la fin du XVIe au XVIIIe siècle.

Le livre de M. Erlemann, directeur de l'École de musique religieuse de Trèves, est le premier tome d'un ouvrage dont le plan sera étendu. En effet, c'est une étude critique, littéraire et musicale, de tous les cantiques allemands des *Gesangbücher* diocésains, avec la recherche de la plus ancienne forme sous laquelle on les rencontre. Or, cette forme remonte souvent au moyen âge, dans ces pays où le chant en langue vulgaire a fait toujours partie de la liturgie. On juge par là de la documentation précieuse du livre de M. Erlemann ; il est *un véritable trésor* de mélodies dont un certain nombre, illustrées par Bach, nous étaient déjà connues, mais dont la plupart sont pour nous réellement inédites. Il y a surtout des *noëls* du XVIe siècle, qui sont délicieux. Ce volume comprend les cantiques de l'Avent et du temps de Noël.

Enfin, à ces deux ouvrages, je joins celui du Dr Weinmann, l'éminent successeur du Dr Haberl à la direction de l'école de musique d'église de Ratisbonne, malgré son intérêt général. En effet *la Musique d'Église* de M. Weinmann est avant tout, il est vrai, un excellent manuel *d'histoire* de la musique d'église, depuis les origines juives jusqu'à notre *Schola* ; et, à ce titre, nous le recommanderons chaleureusement. La traduction, élégante, et, autant que j'ai pu en juger, fidèle, de notre sympathique confrère M. Landormy, est des plus lisibles[1] ; extrêmement claire, elle

1. M. Landormy me permettra seulement de le « chicaner » à propos d'un certain nombre de noms propres auxquels il a conservé, je ne vois pas bien pourquoi, la forme adoptée par l'auteur allemand. Pourquoi Notre-Dame « d'Antwerpen », au lieu « d'Anvers » ? Pourquoi les papes Damasus, Leo, Johannes, etc., au lieu de Damase, Léon, Jean ?

reste toujours fort précise. Mais, à côté de son intérêt particulier, ce livre du Dr Weinmann, — et cela aurait peut-être été mieux en appendice dans l'édition française — consacre un chapitre à l'histoire du lied d'église allemand avant et après la réforme protestante et un autre sur la restauration de la musique d'église en Allemagne au XIXe siècle. A ce titre, il rentre dans l'ensemble du sujet plus haut signalé, et sur lequel je consacrerai une étude spéciale.

Amédée Gastoué.

T. Tassi : **Credo « de angelis »** alternant entre le chant des fidèles (édition vaticane), et un chœur à deux voix égales avec orgue. 1 fr. 20, édition Marcello Capra, Turin.

Bonne et très pratique composition pour les petites églises, bien écrite pour les voix, et très recommandable.

A. Lotti: **Messa in Ut,** édition à l'usage des chœurs modernes, d'après les manuscrits de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, par Thermignon, 3 fr. 90, même éditeur.

C'est la même messe que celle éditée par Bordes en *si* ♭. La seule différence est que, 10 mesures avant la fin du *Gloria*, il faut, sur la foi du manuscrit original, qui est à Saint-Marc de Venise, mettre un ♯ (ou ♮) à la basse, quatrième temps, et par conséquent le même accident à la 1re partie, troisième temps. Nous croyons que M. Thermignon a fait erreur en intitulant cette messe à 3 voix « inégales »; l'altus de la 1re partie est, en effet, la plus élevée des voix d'hommes.

Louis Raffy : **Dix pièces pour orgue ou harmonium** (no 10 des *Selecta opera*, série d'orgue). Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre, 3 fr.

Pièces bien écrites, d'allure agréable, et très pratiques. Un *Offertoire* dans le style de Guilmant, une *Fantaisie grégorienne* (pourquoi en « mode dorien transposé » ? elle n'a absolument rien de dorien), ouvrent gentiment ce recueil. Plusieurs des idées musicales sont jolies ; elles sont d'ailleurs toujours bien traitées. L'ensemble serait pleinement à louer, n'étaient quelques passages de pure virtuosité et les versets pour *Magnificat* de la fin du livre, qui vraiment en gâtent la conclusion.

Henry Noël.

Abbé D. Pirio : **Recueil de prières, cantiques et motets,** *à l'usage des élèves des institutions chrétiennes*, in-12 de CVIII-192 et 96 pages ; 2 fr. 50. Desclée et Cie.

Le nouveau recueil de cantiques, publié par M. l'abbé Pirio, est une preuve de plus du goût grandissant, qui instaure dans les catéchismes et maisons religieuses des chants d'un autre style que les pièces souvent lamentables qu'on y chante encore. A ce titre, le recueil de M. Pirio est à louer, et procède directement des idées de la *Schola*.

Quelques airs choisis parmi les chants traditionnels, de délicieuses et expressives mélodies bretonnes (ce recueil ayant été fait pour le diocèse de Vannes), alternent avec des chorals et des compositions en style grégorien, dont plusieurs sont des mieux réussies. Plusieurs détails, sans doute, seraient à reprendre : en particulier, le choral no 2, qui déforme par trop le *Veni Creator*. Dans la dernière partie, qui comprend des chants latins, le choix est en général bon. Toutefois, l'insertion de l'*Ave Maria* prétendu d'Arcadelt, et qui n'est qu'une mauvaise adaptation moderne, et l'autre adaptation à un air de Bach, qui suit, me semblent peu heureuses.

Ce nouveau recueil sera le bienvenu en beaucoup de maisons d'éducation, et prendra place à côté de celui de M. l'abbé C. Boyer, inspiré d'une pensée analogue, mais contenant moins de chants, et, par suite, moins complet que celui-ci.

A. G.

Abbé J. Louis : **Les Chants du rosaire**, trois mélodies caractéristiques. Plaquette de 8 pages in-12 ; 0 fr. 15. Chez l'auteur, cloître Notre-Dame, à Chartres.

Trois mélodies, d'un gracieux style populaire, qui paraphrase le chant liturgique, et sont à recommander et à répandre. Elles remplaceront avec avantage les divers cantiques du rosaire en usage.

L. Noël et R. Roussel : **M. l'abbé Nicolas Couturier**, in-8° de 140 pages, franco, 1 fr. 90. Langres, imprimerie Lepitre-Jobard.

Biographie émue, écrite par les témoins de sa vie, d'un musicien qui tint une bonne place dans la rénovation de la musique d'église en France. Une vie de soixante-dix ans écoulée tout entière à l'ombre de la cathédrale de Langres, la direction de l'orgue et de la maîtrise, l'influence exercée par l'exemple et le professorat, ont fourni aux auteurs de ce livre matière intéressante, en retraçant au naturel la physionomie regrettée de M. l'abbé Couturier.

*En souscription*, pour paraître prochainement : **Les Maîtres contemporains de l'orgue**. 275 pièces inédites pour harmonium ou orgue sans pédale obligée, composées par les plus illustres musiciens de tous les pays, recueillies et publiées par l'abbé Jos. Joubert, organiste du grand orgue de la cathédrale de Luçon.

Ier volume (école française). Dédié à M. Ch. M. Widor : 12 francs net. IIe volume (école française, *suite*). Dédié à M. F. de La Tombelle : 12 francs net. IIIe volume (écoles étrangères). Dédié à M. Al. Mailly : 15 francs net.

Ces trois volumes par souscription, net 25 francs et franco de port. M. Senart, B. Roudanez et Cie, éditeurs, Paris, 20, rue du Dragon, 20.

## *REVUE DES REVUES (articles à signaler) :*

*La Petite Maîtrise*, n° de mars. — *Texte.* Abbé F. Brun : Les Messes royales de M. Du Mont; René Vierne : Méthode d'harmonium (suite) ; abbé F. Brun : Comment on compose un cantique (suite). — *Musique.* Couturier : O quam pulchra es : Ch. Bordes : Regina caeli ; A. Gastoué : Kyrie ; Roland de Lassus : Sicut Rosa ; Beethoven : Cantique ; Verhelst : Tantum ; R. Vierne : O Jesu ego amo te ; Moortgat : Cantique. — N° 2. Abbé F. Brun : Lettres à un curé sur la musique religieuse ; René Vierne : Méthode d'harmonium. Versets d'orgue de C. Franck, Vierne, Guilmant, Vidal, de La Tombelle, Fabre, Chausson, Parisot.

*Revue musicale*, n° 1. — J. Combarieu : Etudes d'histoire musicale ; la chanson française au xvie siècle [très complète nomenclature des auteurs et de leurs œuvres, avec mention des éditions originales]. — Notes d'archives. Requête adressée à Charles X par les derniers descendants de Couperin.

*Nota.* — La *Revue musicale* fusionne avec *S. I. M.* qui prend désormais le titre de *Revue musicale S. I. M.*

*Revue musicale S. I. M.* n° 1. — L. de La Laurencie : La musique et le chant des oiseaux [avec de très nombreuses et curieuses notations de chants d'oiseaux]. — A Sizes : Les étapes d'une découverte artistique [la recherche et la classification des résonances inférieures].

*Monde musical*, n° 24. — Comte Resugey : *Prédictions* pour 1912 [« quasi una Fantasia » extrêmement amusante, où la *Schola* est d'ailleurs en bonne place] ; citons : « *10 février* (Sainte Scholastique) : fête de la *Schola* ; un groupe de petites filles chante à M. Vincent d'Indy une cantate de Bazin (!) et lui offre un bouquet et un banquet... *21 mars.* — M. Armand Parent commence l'audition intégrale des œuvres de M. Gabriel Fauré à la *Schola*... *15 juillet.* — Le peuple fait le pont (ne

pas confondre cette expression avec celle qu'emploie M. d'Indy pour indiquer le début du développement de la 1re idée d'un mouvement de Sonate). » Hélas ! les premières de ces prédictions ne se sont pas réalisées ; nous craignons que les autres ne se réalisent pas plus. Mais on aura souri ; c'est l'essentiel. — No 1. — Paul Martineau : Une nuit de Noël chez les Bénédictines [intéressant et sympathique article, avec transcription de motifs tels que les *a entendus* un musicien profane]. — No 2. — Illustration : grand croquis de H. Castéra, représentant Mlle Bl. Selva à l'un de ses concerts.

*Revue grégorienne*, no 6. — Delaporte : Une ancienne mélodie de l'hymnaire, mélodie inédite du mode de *mi*, d'après un grand nombre des manuscrits ; étude très consciencieuse. Est-il exact de dire, parlant des hymnes : « ces chants *souvent* beaucoup plus anciens que ceux du Graduel » ?]

*Musica sacra* (Belge), nos 4, 5. — P. Wagner : La messe de la Circoncision, [étude historique et pratique]. Encartage. J. Bellens : *Missa prima*, à 2 voix égales et orgue.

*Revue musicale de Lyon*, nos 14 et 15. — L. Vallas : J.-B. Prin et sa méthode de trompette marine (1742). [Contribution à l'histoire d'un musicien lyonnais, et à l'instrument si curieux, de la famille des violoncelles, immortalisé par Molière.]

*Caecilia* (Strabourg), no 1. — Séquence antique *Sacerdotem Christi* en l'honneur de saint Martin, d'après les manuscrits de l'abbaye de Neuweiler, en Haute-Alsace

*Gregorianische Rundschau*, no 1. — Dom M. Horn : La communion *Vidimus stellam* à l'Epiphanie [étude pratique du chant et d'un accompagnement figuré]. — No 2. — Dom M. Horn : Johann Adolf Hasse (1699-1783) et ses compositions religieuses.

*Musica Sacro-Hispana*, no 1. — Dom CasianoRojo : Six hymmes en l'honneur de saint Isidore le laboureur [curieuses et jolies mélodies, mi-populaires, mi-grégoriennes, tirées des manuscrits espagnols].

*Sancta Cecilia* (Turin), no V (149). — Encartage : J. Tebaldini : *Est secretum*, belle antienne à 4 voix, A. T. B. B., pour la fête de sainte Cécile avec orgue « ad libitum ». — No VII, 251. La messe *Iste Confessor* de Palestrina.

L'auteur fait remarquer qu'elle a, depuis sa réédition par Proske, en 1853, été réimprimée en plusieurs tons ; la texture de ses parties lui permet d'être exécutée soit à voix mixtes, soit à voix égales.

*Rassegna gregoriana*, nos 4-5. — R. Baralli : La première antienne des Laudes pour la fête de saint Laurent [étude du problème que soulèvent la coupe mélodique et le texte de cette antienne].

*Guide musical*, nos 2 et 3. — M. Kufferath : *Fidelio* [très complète analyse des divers remaniements du célèbre opéra de Beethoven, par le maître lui-même ; critique des modifications qu'y a apportées Gevaert, et qui dénaturent l'œuvre en plusieurs endroits].

*Recueil de la Société Internationale de Musique*, livr. 2. — Dom Maur Sablayrolles : A la recherche des manuscrits grégoriens espagnols [intéressant, avec photographies et nombreuses transcriptions ; serait parfait, si l'auteur, à propos d'un *punctum* pour une *distropha*, ne se croyait obligé d'égratigner l'édition Vaticane, alors que lui-même, dans une transcription, change deux groupes entiers en déplaçant l'appui rythmique sur *gallecianorum*, p. 214].

*Musique sacrée*, no 1. — A Degert : L'enseignement du chant dans les grands séminaires d'autrefois [avec nombreuses références].

*Musica sacra* (Ratisbonne), no 2. — P. C. Vivell, *Le Quilisma*.

*Musical Times*, no 828. — Rev. Galpin : L'origine de la harpe irlandaise [avec illustrations ; rapport lu au Congrès de la Société Internationale de musique].



# VARIÉTÉS

## La Réforme liturgique de la Bulle « Divino afflatu »

Nous croyons intéresser beaucoup de nos lecteurs en leur donnant une excellente analyse pratique du nouveau psautier prescrit par la bulle de Pie X *Divino afflatu*, et qu'a bien voulu nous donner M. l'abbé Vigourel, le professeur de liturgie bien connu, directeur à l'école de Théologie, à Paris.

***

Dans la réforme liturgique promulguée par la bulle *Divino afflatu*, le Souverain Pontife Pie X a poursuivi un triple but :

1° Il a voulu rendre à la piété des trésors à peu près inutilisés.

A cette fin, il a ramené :

*a*) au *Bréviaire*, la récitation intégrale du psautier, chaque semaine;

*b*) au *Missel*, l'emploi de nombreuses *messes du dimanche* et la plupart des *messes fériales propres*.

2° Pie X s'est proposé de mieux équilibrer les offices: ils étaient souvent beaucoup plus longs aux jours où les prêtres de paroisse étaient surchargés de travail.

3° Enfin le pape n'a pas voulu obtenir ce double résultat en sacrifiant le sanctoral.

De fait, la réforme du 1er novembre 1911 réalise ce triple but.

Voici comment :

1. La *première partie du Bréviaire* est publiée sous une forme nouvelle.
2. De nouvelles rubriques règlent les rapports des fêtes et du psautier.
3. Le propre du Temps reçoit des privilèges.
4. Le sanctoral est conservé.
5. L'office est allégé de quelques accessoires.
6. La messe reçoit quelques changements.
7. Enfin quelques précisions sont apportées aux règles de la récitation privée de l'office.

Voyons les diverses modifications se ranger sous ces chefs divers.

### I. — Première partie du Bréviaire

La nouvelle publication sortie des presses de l'imprimerie Vaticane comprend deux divisions : 1° l'ordinaire de l'office divin, 2° le psautier du Bréviaire romain.

#### 1° *Ordinaire de l'office divin.*

L'*Ordinaire* de l'office divin nous offre ce qu'on pourrait appeler le cadre de chaque heure.

Un plan déterminé avec des textes spéciaux distinguent les diverses heures de la nuit et du jour.

De plus, on trouve dans l'Ordinaire quelques pièces de rechange suivant le temps liturgique . *Per annum*, Avent, Carême, Passion, Temps pascal.

Ce sont : l'invitatoire, des hymnes, capitules et répons brefs. D'autres textes : capitules, *preces*, changent selon qu'il s'agit du dimanche ou des féries ; ou encore,

suivant le nocturne, quand il y en a trois à matines, ou, pour l'unique nocturne, selon le jour de la semaine, telles les absolutions et bénédictions avant les leçons.

Dans le nouvel *Ordinarium*, la disposition générale des heures n'a subi que de très légers changements. Ils ont presque tous pour but d'alléger l'office, nous les signalerons plus tard.

Dans le cadre de chaque heure s'insèrent, chaque jour de la semaine, des psaumes différents.

Etudions-en la distribution.

2° *Nouveau Psautier du Bréviaire romain.*

1. Dans le nouveau psautier on a divisé en plusieurs parties 47 psaumes plus longs. Les offices en deviennent mieux équilibrés.

Il en résulte, au lieu de 150 psaumes, 236 divisions à distribuer dans la semaine.

2. Qu'il y ait un ou trois nocturnes à matines, le nombre de divisions de psaumes est uniformément de neuf. S'il y a trois nocturnes, chacun prendra trois psaumes. Après chaque série de trois psaumes on trouve un verset. Les deux premiers sont omis s'il n'y a qu'un nocturne. Le troisième verset varie alors avec le temps liturgique.

Chaque division de psaume est pourvue aux vêpres, matines et laudes, d'une antienne appropriée. Cette antienne sera doublée si l'office est double ; s'il ne l'est pas, elle sera intimée avant le psaume, dite en entier après.

Ainsi les matines de chaque dimanche et férie emploient moins de psaumes et leur division en augmente le nombre. De ce double fait résulte un excédent que les matines, laudes et vêpres n'emploieront pas dans la semaine.

Cet excédent sert à varier les psaumes des petites heures et des complies. Grâce à ce nouvel emploi qui, d'autre part, rompt la monotonie, on arrive à ménager une place à tout le psautier au cours de la semaine.

3. Pour conserver leur caractère aux laudes dominicales et fériales dans le temps qui va de la Septuagésime au mercredi saint, il y a un second *schema* de laudes. Le premier psaume y est chaque jour le *Miserere*, auquel s'ajoute, le dimanche, le *Confitemini*. Les deux psaumes supprimés ainsi le dimanche s'ajoutent *avant* les psaumes de prime le dimanche, et celui qui est omis dans la semaine est ajouté *après* les psaumes de prime chacun des autres jours.

Le *Miserere* est encore, en temps ordinaire, le 3e psaume du 3e nocturne du mercredi. Pour ne pas le dire deux fois, quand on doit le réciter à laudes, le psaume 49 qui le précède est partagé en trois. De là, le 2e *schema* du 3e nocturne au mercredi.

Quel sera l'emploi de ce nouveau psautier ? La question sera résolue si nous étudions les rapports du psautier et des fêtes.

## II. — Le Psautier et les Fêtes.

Les nouvelles règles distinguent trois sortes de fêtes : 1° la plupart empruntent le psautier du jour de la semaine où on les célèbre ; 2° d'autres gardent les psaumes qu'elles avaient avant la réforme ; 3° quelques-unes ont, à certaines parties de l'office seulement, des psaumes spéciaux.

1° Commençons par les fêtes qui prennent le psautier férial.

Toutes les fêtes *inférieures au rit double de 2e classe* prennent le psautier férial, à moins qu'elles ne soient des fêtes d'apôtre ou de dignité supérieure à celle des apôtres. Le psautier férial apporte avec soi ses propres antiennes et les versets des trois nocturnes.

Le reste est de la fête.

2° Les fêtes doubles de seconde classe et au-dessus, et aussi les fêtes d'apôtres et celles de *dignité* supérieure, quel que soit leur degré, gardent les psaumes du propre ou du commun, tels qu'ils sont marqués au jour de la fête ; l'office se dit alors comme autrefois : les psaumes de laudes, de complies et des petites heures sont les psaumes que le nouveau psautier attribue au dimanche.

3° Les autres fêtes appartenant à la série du 1° qui ont des antiennes propres gardent, dans cette partie de l'office seulement, les psaumes marqués à ces antiennes. Les petites heures et complies, ainsi que le reste de l'office, qui n'ont pas d'antiennes propres, ont les psaumes du jour de la semaine.

### III. — Privilèges de *l'Office du Temps*.

L'*Office du Temps* se rapporte au cadre général de l'année liturgique, mémorial de la vie de Jésus-Christ. Il convenait de lui donner la prééminence et d'y faire participer toutes les fêtes de Notre-Seigneur. De là les privilèges du Propre du Temps. Ils résultent de la place que prennent les *dimanches* dans la nouvelle réforme, des règles concernant l'emploi de l'*Ecriture occurrente* et des restrictions apportées aux *translations*.

1° *Les Dimanches* reçoivent spécialement l'empreinte de l'esprit du Temps et le communiquent à toute la semaine.

De là les privilèges qui leur sont accordés tant en occurrence qu'en concurrence, quoique leur rit reste semi-double.

*a*) L'office du dimanche ne cède ses premières et secondes vêpres qu'aux doubles de 1re et de 2e classe, il garde toujours mémoire ;

*b*) Tout dimanche de 1re classe est intangible ;

*c*) Un dimanche de 2e classe ne cède qu'à un double de 1re classe ;

*d*) Les dimanches mineurs l'emportent sur toute fête double qui n'est pas de 2e classe ou bien fête ou jour octave de Notre-Seigneur.

Cette dernière règle supprime toutes les fêtes de la sainte Vierge double majeur affectées aux dimanches ; aussi le saint Nom de Marie est-il désormais fixé au 12 septembre.

2° L'*Ecriture occurrente* sera lue plus souvent.

*a*) Elle ne sera remplacée qu'aux doubles de 1re et de 2e classe et aux fêtes qui n'usent pas du psautier hebdomadaire ;

*b*) Ou s'il y a des leçons propres à la fête ;

*c*) Ou du moins des répons spéciaux. En ce cas, on prend les leçons au commun, et aussi lorsqu'il n'y a pas d'écriture occurrente, par exemple aux féries du Carême.

3° Les *translations* devenues plus rares laissent un plus grand nombre de jours libres à l'office du Temps. Voyons quelles sont les règles actuelles.

On distingue les *translations* accidentelles et les translations perpétuelles.

1. *Translations accidentelles.* — Les translations accidentelles deviennent très rares.

*a*) Désormais les fêtes doubles de 1re et de 2e classe sont seules transférées.

*b*) Elles le sont au premier jour suivant qui n'est pas occupé par une fête double de 1re ou de 2e classe, ou par un office excluant ces fêtes ; les fêtes occurrentes moins importantes sont simplifiées et gardent mémoire si le degré de la fête préférée le comporte. Toutefois, la Purification, l'Annonciation, la Commémoraison solennelle de saint Joseph (19 mars) gardent leur privilège.

*c*) On ne peut transférer aucune fête au 2 novembre. L'occurrence à cette date d'un dimanche ou d'un double de 1re classe ferait renvoyer la Commémoration des défunts au jour le plus prochain non empêché par un double de 1re classe ou un dimanche. Un double de 2e classe céderait sa place et serait renvoyé comme ci-dessus *b*).

2. *Translations perpétuelles.* — Une fête quelconque, si elle est au moins semi-double, se trouvant empêchée *tous les ans* par l'occurrence d'un office, doit recevoir, au calendrier, un *sedes fixa*, au premier jour libre, d'après les rubriques.

### IV. — Part qui reste au Sanctoral.

1° D'abord aucun saint ne perd ni sa place au calandrier ni son rite.

2° L'essentiel de l'office est conservé.

1. Toute fête double de 2e classe et au-dessus garde les anciens offices propres ou

du commun, avec leurs psaumes. Ainsi sont conservées au bréviaire toutes les antiennes du *commun* des saints. Elles pourront servir aux patrons et aux titulaires, etc.

2. Les fêtes qui usent du nouveau psautier gardent :

L'invitatoire ;

Les hymnes ;

Les capitules ;

Les leçons du 2e et 3e nocturne ;

La leçon brève de prime (capitule de none) ;

Les répons des nocturnes ;

Les répons brefs des petites heures et leurs versets ;

Les versets de vêpres et de laudes ;

Les antiennes de *Magnificat* et de *Benedictus* ;

Les oraisons enfin.

Et même dans les parties de l'office où un saint a des antiennes propres, il les garde et avec elles les psaumes qui leur sont attribués. Sont omises seulement les antiennes du commun, sauf celles des cantiques évangéliques. Mais ce que ces antiennes apportaient d'instruction et de sentiments se retrouve dans les autres parties de l'office, notamment dans les répons.

3. Les fêtes supprimées dans l'occurrence ou diminuées dans la concurrence gardent une mémoire : antienne, verset et oraison, si le degré de la fête préférée le comporte. On le voit, le Sanctoral garde tout l'essentiel.

4. Les *fêtes* qui appartiennent au propre du temps et leurs octaves : Noël, du jeudi saint jusqu'a samedi *in albis*, Pentecôte, Fête-Dieu, gardent leurs offices (sauf les *laudes* des trois derniers jours de la semaine sainte, qui se conforment au nouveau psautier. Toutefois, le samedi saint y conserve le cantique d'Ezéchias, qui est maintenant au mardi, 2e schéma.

## V. — **Allégement de l'Office.**

Tous les suffrages sont condensés en un seul. Outre les cas où on les omettait antérieurement, l'unique suffrage est supprimé lorsqu'on fait mémoire d'un double simplifié.

1o *Le dimanche.* — 1. Une fête double simplifiée ne place jamais ses leçons historiques à la 9e leçon du dimanche.

2. Les laudes du dimanche perdent les psaumes LVI, CXLIX et CL ; complies perd la section du psaume XXX.

3. Le *Symbole de saint Athanase* n'est maintenu qu'à la Trinité dans tous les cas, et à l'office des dimanches après l'Epiphanie et après la Pentecôte où l'on ne fait pas mémoire d'un double simplifié ou d'une octave.

4. La mémoire d'un double simplifié et toute octave suppriment : *a*) les *preces dominicales* à prime et à complies ; *b*) le suffrage ; et *c*) à la messe la nécessité d'une 3e oraison.

5. Le *répons bref de Tierce*, perd une partie de son verset (*Averte oculos meos ne videant vanitatem*).

2o *Aux féries.* — 1. L'office férial n'a plus que neuf psaumes et il a six leçons, six répons et deux versets de moins que l'office à trois nocturnes. L'unique verset varie suivant le *temps liturgique.*

2. Les féries majeures ont les *preces feriales*, alors même qu'un double simplifié leur ferait perdre le suffrage.

Ces *preces feriales* ont en plus un verset pour l'évêque diocésain, et en moins le psaume intercalaire : *De profundis* ou *Miserere.*

3. Rien n'indique qu'un double, dont on fait mémoire aux messes des féries majeures, supprime la 3e oraison.

3o *Le 2 novembre.* — Ce jour-là, un nouvel office des défunts avec les petites heures et les complies qu'on y a ajoutées remplacent l'office de l'octave de la Toussaint.

## VI. — Changements à la messe.

1. A la messe du *dimanche*, la 3e oraison est supprimée pendant les octaves, et aussi lorsqu'il y a mémoire d'un double simplifié. On ne dit alors que les oraisons des *mémoires* que les rubriques prescrivent.

2. L'*ornement* de la messe du dimanche est l'ornement propre à cette messe, quelle que soit la couleur de la fête ou de l'octave dont on y fait mémoire,

3. La préface est celle de la sainte Trinité, ou la préface du temps, ou de l'octave d'une fête de Notre-Seigneur, mais non celle d'une autre fête simplifiée.

4. Les *oraisons impérées* (non *pro re gravi*) ne seront dites ni aux doubles de 1re et 2e classe, ni aux dimanches majeurs, ni aux vigiles de la Nativité et de la Pentecôte, ni aux jours où il y a déjà trois oraisons prescrites par les rubriques.

5. Les messes privées des *féries majeures*, qui ont une messe propre, sont *ad libitum* aux jours d'office double au-dessous de 2e classe. On y fera mémoire de la fête double ou semi-double. Rien n'indique la suppression de la 3e oraison.

6. Aux *féries majeures* où il y a une messe propre, les messes votives sont défendues, ainsi que les messes privées pour les défunts. Toutefois en Carême on pourra dire une messe privée en noir par semaine au premier jour libre de la semaine.

7. Quand on dira la messe de la férie, en jour semi-double, il suffira, pour gagner l'indulgence attachée à l'autel privilégié, d'ajouter une oraison pour les défunts (l'avant-dernière).

8. Aux dimanches mineurs, toute messe votive solennelle, autorisée par l'évêque en dehors de l'office, ne pourra être chantée que si on dit par ailleurs une messe du dimanche.

9 *Toujours* on dira le dernier évangile du dimanche ou de la férie dont on a fait mémoire à la messe.

10. Dans les cathédrales et collégiales, aux jours où la rubrique demande plusieurs messes, l'assistance au chœur n'est obligatoire que pour la messe de l'office; les autres se disent comme messes privées à l'heure canonique. Exception pour la messe de la station à la Saint-Marc et aux Rogations, et pour les messes de Noël, les anniversaires et les fondations.

## VII. — Particularités de la récitation privée.

Quand on récite l'office seul :

1° On dit *Jube, Domine, benedicere.*

2° Seul ou avec un autre, et toujours, même au chœur, pour les *religieuses*, au confiteor *vobis* et *vos fratres*, *tibi*, *te Pater* sont supprimés et on dit : *Misereatur nostri.*

3° On peut séparer laudes de matines dans la récitation privée. Alors on termine matines à la manière usuelle des fins d'office : *Dominus vobiscum*, *Oremus*, *Dominus vobiscum*, *Benedicamus*, *Fidelium*, *Pater*. En ce cas, avant laudes, on dit *Pater*, *Ave*.

4° La lecture du martyrologe à prime est *louable* dans la récitation de l'office privé.

A. Vigourel.



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément a LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. — Avril 1912.

# ADORO TE

A 4 VOIX MIXTES.

**Nº 127**

l'Abbé C. BOYER.

**Lent et très doux.** *pp*

SOPRANO: A - dó-ro te — de - vó - te,

ALTO: *pp* A - dó-ro te, a - dó-ro te de - vó - te,

TÉNOR: *pp* A - dó-ro te, a - dó-ro te — de - vó - te,

BASSE: *pp* A - dó-ro te, — lá - -

SOPRANO: lá - tens Dé - i - tas, Quæ sub his fi - gú-ris vé - - re lá - ti -

ALTO: lá - tens Dé - i - tas, — Quæ sub his fi - gú-ris vé - re lá - ti -

TÉNOR: lá - tens Dé - i - tas, Quæ sub his fi - gú-ris vé - re lá - ti -

BASSE: - tens — Dé - i - tas, Quæ sub his fi - gú-ris vé - re lá - ti -

Partition: Net: 1f50 _ Parties de chœur; Net: 0f20.
Répertoire Moderne de la Schola Cantorum.(Série vocale) S.1127bis C.

*rit.*

-tas, Quæ sub his fi - gúris vé - - re — lá - ti - tas: —

*rit.*

-tas; Quæ sub his fi - gú - ris vé - - re — lá - ti - tas: —

*rit.*

-tas, Quæ sub his fi - gú - ris vé - - - re lá - ti - tas: —

*rit.*

-tas, Quæ sub his fi - gú - ris vé - re — lá - ti - tas: —

**Tempo.**

*pp*

Jé - su, quem ve - lá - tum nunc as -

*pp*

Jé - su, quem ve - lá - - - - tum nunc as -

*pp*

Jé - su, quem ve - lá - - - tum nunc — as -

*pp*

Jé - su, quem ve - lá - tum

-pi - ci-o, O - ro fiat il - lud quod tam sí - ti-o:

-pi - ci - o, O - ro fi - at íl-lud quod tam sí-ti - o:

-pi - ci - o. — O - ro fiat il - lud quod tam síti-o:

nunc as - pi-ci - o, — fi - at íl-lud quod tam — sí - ti - o: —

rit. Tempo.

Ut te re - ve - lá - ta cérnens fá - - ci - e, —

rit. pp

Ut te re - ve - lá - ta cérnens fá - - - ci - e, Ví - su sim be -

rit.

Ut te re - ve - lá - ta cérnens fá - - ci - e, —

rit.

Ut te re - ve - lá - ta cérnens fá - - - ci - e,

pp

Ví - su sim be - á - tus tú - -

- á - tus tú - æ gló - ri - æ, ví - su sim be - á - tus

pp

Ví - su sim be - á - - - - tus

pp

Vi - su sim be - á - - - - - - - - - tus

rit. Plus lent

- ae, — tú - ae gló - ri - ae. A - - - men.

rit. Plus lent

tú - ae, tú - ae gló - - ri - ae. A - - - men.

rit. Plus lent

ví - su sim be - á - tus tú - ae gló - ri - æ. A - - - men.

rit. Plus lent

tú - ae gló - - ri - ae. — A - - - men.

Dix-huitième Année | N° 5 | Mai 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

**Schola Cantorum**

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (Ve)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# « Gli groteschi »

Qui, parmi les musiciens, ne connaît, au moins de réputation, le livre amusant et fameux écrit par Berlioz : *les Grotesques de la musique* ? Nombre des historiettes qu'il contient sont encore, seront toujours, de la meilleure actualité. L'auteur les a-t-il inventées ? Il se porte garant de leur authenticité, et, à en juger par ce que j'ai vu, lu, entendu, les petits tableaux décrits par Berlioz ne m'apparaissent nullement invraisemblables. Il est des choses qu'on n'invente pas [1].

Le mot de *grotesques*, bien en situation, dépeint non pas seulement, — au sens qu'on a fini par lui donner, — ce qui nous porte à rire, mais toute naïveté, parfois toute monstruosité, — telle phrase, telle réflexion vraiment lapidaire, qu'on ne saurait, à la vérité, laisser tomber dans l'oubli, mais qu'il suffit, pour conserver, de marquer d'un trait fugitif et léger, comme ces dessins, ces peintures antiques, que les Italiens ont dénommés *gli groteschi*.

1. Je lis précisément quelque chose d'analogue dans le dernier numéro (avril 1911), des charmantes *Chroniques de la Manécanterie* (Paris, 91, rue Lecourbe). Un lecteur intrigué demandait si les « mots de la fin » qu'elles contiennent sont bien authentiques ? Hélas ! nous en entendons bien d'autres, que nous n'osons pas dire.

Or, s'il y a des « grotesques de la musique », en général, il y a aussi, pour le cas qui nous occupe, il y a plus encore, peut-être, des *Grotesques de la musique sacrée*. Nos amis en connaissent déjà : la *Tribune de Saint-Gervais* en a maintes fois cité ; qui de nous n'a été le témoin de réflexions bizarres ou sottes, d'actions ridicules ou méchantes, que l'ignorance ou le calcul ont inspirées, à propos de chant grégorien ou de polyphonie palestrinienne ? Il en est de bien amusantes ; il en est aussi de fort tristes : car la naïveté de certains hommes n'a souvent d'égale que la malignité de certains autres. Mais, naïfs ou méchants, ces traits méritent de passer à la postérité, pour l'édification de nos successeurs.

*
* *

Parmi les modèles de ces « groteschi », il y a ceux qui ne savent pas : ils sont légion. Mais il y a aussi les « snobs » ; ils sont, je crois, plus nombreux encore. Heureux encore quand leur snobisme se tourne vers les bonnes choses et qu'une inspiration irréfléchie les entraîne sur le droit chemin ! Une de nos correspondantes, qui s'est attachée, avec persévérance, à former chez elle une petite schola féminine, a pu ainsi profiter d'un tel mouvement :

« Nous serons bientôt vingt-quatre, m'écrit-elle, ce qui, pour notre ville, est magnifique. Remonter aux origines des choses est parfois bien amusant : il me souvient du mouvement de curiosité que suscita, il y a deux ans, ma tentative ; on vint par mode, par snobisme. Selon l'expression consacrée : c'était *bien porté*. Il était très *chic* de pouvoir dire dans un salon : « Ma chère, je vous quitte, c'est l'heure de mon cours de chant grégorien », en ajoutant, d'un ton dégagé : « C'est assez intéressant. » Et, dans une toilette ébouriffante, on venait bâiller en regardant les vieux neumes...

« Mais bientôt, les pauvres *torculus* et leurs frères furent traités en parias par les curieuses ; qu'importait, le mouvement était désormais lancé. Les vraies musiciennes sentirent la beauté profonde de cette merveille ignorée, et elles trouvent aujourd'hui la récompense de leurs efforts. »

Depuis quelques années, on a réhabilité les snobs : on a bien fait. En somme, cette attitude irréfléchie, souvent cette bonne volonté latente est la meilleure préparation, le moyen le plus efficace, pour faire passer dans le public ce qu'il ne connaît point. Le snobisme, c'est un excellent « bouillon de culture » pour faire germer les idées.

Mais, ce qui est effroyable, ce sont les *contre-snobs*. Ils sont, ceux-là, les ennemis-nés de toute modification : le moindre changement leur semble une hérésie, tout retour à la vraie antiquité est pour eux une nouveauté ; ils tiennent à honneur de résister aux prescriptions pontificales, au nom même d'une prétendue tradition, et, pour eux, les snobs, ce sont ceux qui obéissent à Pie X. Ai-je besoin de dire où on les trouve ? Hélas, parmi les gens d'église : curés, fabriciens, maîtres

de chapelle, qui, de tout leur pouvoir, s'accrochent désespérément à la balance pour faire contrepoids aux bons curés, aux fabriciens bien inspirés, aux maîtres de chapelle artistes.

Le Congrès si brillant tenu à Paris en 1911 a, — qui le croirait? — suscité chez quelques-uns une réaction violente ; la *rabies diabolica* s'est exercée contre les nôtres, en divers endroits, d'une manière vraiment indigne. Deux seuls faits :

Un laïque intelligent et pieux, groupe, à la campagne, des enfants, et parfois jusqu'à trois ou quatre chantres de bonne volonté. Une leçon pratique de chant grégorien et de musique avait lieu *tous les jours*, ouverte à qui voulait : tout marchait à ravir, et les offices commençaient à s'en ressentir. Vint le Congrès, où notre ami, M. C..., tint à assister ; que se passa-t-il là-bas pendant ce temps ? On ne sait ; mais, au retour, il paraît que « des parents se sont plaints, disant qu'ils n'envoyaient pas leurs enfants à l'école (libre) pour chanter. Or, la leçon avait lieu en dehors des heures de classes !!! Enfin, mon recteur m'a signifié de cesser, et j'ai dû, à la suite d'une explication (inexplicable), abandonner l'harmonium. Nous avons des cérémonies grotesques : un de ces dimanches on a repris l'intonation de la communion *trois fois.* »

Inutile de dire qu'on a repris aussi les « bons vieux livres » de chant, et que le recteur refusa énergiquement les « nouveaux » que, généreusement, M. C..., bien qu'expulsé du chœur, mettait à sa disposition... Remarquez que l'Évêque de ce diocèse favorise ouvertement la restauration grégorienne, depuis plusieurs années déjà.

Ailleurs, — et il s'agit ici d'une grande ville, — un prêtre déjà connu parmi les meilleurs et les plus zélés partisans de la réforme de la musique sacrée était arrivé, vicaire chargé du chant, à créer un superbe mouvement; avec l'aide des garçons du catéchisme et du patronage, il avait formé une bonne maîtrise, et commençait à intéresser les fidèles au vrai chant religieux. Tout à coup, interdiction absolue de continuer à s'occuper du chant: le vicaire est confiné dans le patronage, avec défense d'en sortir. Raison : M. l'abbé..., qui est un excellent prêtre, avait participé au Congrès, et, en quelques mots vibrants, émis un vœu très pratique ; cela ne rentrait pas dans les idées du curé : *inde irae.*

On pourrait, en bien des endroits, signaler des choses vraiment lamentables et... saugrenues. Dans un diocèse très peuplé, on a, depuis quelques années, multiplié les chapelles de secours, noyaux de futures paroisses. En l'une de ces chapelles, le vicaire qui en organisa le fonctionnement, bon grégorianiste, et stimulé par le curé et le maître de chapelle de la paroisse mère, établit, dès le premier instant, le chant grégorien et collectif. Lui-même, lorsque cela était possible, dirigeait le chœur et entraînait les chantres volontaires. Vint le moment de l'érection de la chapelle en église titulaire : un curé, venant d'une paroisse « où l'on a des traditions, Monsieur », fut installé, et notre ami nommé premier vicaire. Mais ce fut sa seule satisfaction ; à peine la paroisse nouvelle inaugurée, le nouveau curé fronça les sourcils : « Comment ! les fidèles chantent ? Mais c'est ridicule ! cela ne se fait pas à Saint-X...

d'où je viens. » Or, Saint-X... est une des paroisses la plus « comme il faut ». On supprime donc le chant d'ensemble, on renvoie les chantres volontaires, on choisit deux « savetiers [1] » recrutés je ne sais où ; et, comme ils ne savent ni ne veulent lire le Graduel Vatican (le curé ne le sait pas plus qu'eux), on va pour acheter des livres « diocésains ». Hélas ! l'éditeur n'en a plus : qu'importe ! de pièces et de morceaux mis au rebut ou ramassés dans un grenier, on reforme des livres... Victoire ! on chante désormais comme à Saint-X... : mais les fidèles se taisent et s'en vont.

Un critique spirituel publia, il y a quelques années, tel un nouveau La Bruyère, une galerie musicale de « MM. les Curés de Paris » : notre homme n'y serait-il pas bien placé ? Je pourrais d'ailleurs nommer tel autre curé, placé à la tête d'une paroisse des plus intelligentes de la capitale, qui voulut soutenir contre son conseil de fabrique (où se trouvent deux agrégés et trois ou quatre docteurs en lettres ou en droit) qu'il y avait des « canons conciliaires interdisant aux fidèles de chanter à l'église » ! ! ! C'est le même qui, obligé de « subir » la *Manécanterie de la Croix de bois*, qu'on lui avait imposée, affectait, avec un majestueux huissier pour le précéder, de traverser les rangs des chanteurs pour quêter ou regagner sa stalle haute, pendant l'exécution des motets.

J'ai des raisons sérieuses de croire à sa parenté avec cet autre personnage qui ne voulait pas de la *Missa brevis* de Palestrina, mais qui admira fort la « célèbre messe brève de Pierluigi »... et qui laissait volontiers exécuter des pièces de R. de Lassus : M. A. de Lassus n'est-il pas le gendre de Gounod ?

Non ? je vous prie de croire que je n'invente rien et que j'entendis cela de mes propres oreilles. Il en est de si drôles, dans les réflexions dignes de nos « groteschi » !

Le nom d'un auteur allemand moderne joua successivement à un de nos confrères un tour pendable, suivi d'un agréable compliment, l'un et l'autre absolument inattendus. Connaissez-vous Singenberger ? C'est un estimable représentant de l'école cécilienne ; on peut, à l'allemande, rendre à peu près ainsi la prononciation de son nom : Sine'gue'nbergue'r. Donc, on avait, un jour, pour je ne sais quelle fête, chanté une messe de ce compositeur.

La cérémonie faite, le président du conseil de fabrique, qui se piquait d'être musicien, demanda au maître de chapelle :

— De qui est donc cette belle messe que vous avez donnée ?

— De Singenberger (prononcez à l'allemande).

— Comment ? que dites-vous ? De quel pays est ce compositeur ?

— C'est un Allemand.

— Un Allemand ! comment ! encore ! mais l'invasion n'est donc pas finie ? Est-ce que nous, nous n'avons plus de compositeurs français ? etc., etc.

1. Soit dit sans vouloir faire injure à l'honorable corporation dont on emploie ainsi le nom.

Perplexité du chef, qui avait l'intention de redonner la même composition dans une autre solennité. Cependant, à Dieu va ! on réexécute la même messe quelques semaines après. La cérémonie faite, le même personnage, que décidément le morceau charmait, reposa la question :

— De qui est donc ? etc. (Voir plus haut.)

Et cette fois-ci, notre ami, averti, de répondre, mais en prononçant à la française :

— De Singenberger (prononcez comme « Saint Jean berger » ou « Singe en berger »).

— A la bonne heure ! c'est parfait ! Je vois avec plaisir que vous encouragez nos jeunes compositeurs français, etc., etc.

Ai-je dit que la séance eut encore pour théâtre une église de Paris ?

Nous trouverons ailleurs d'autres genres de naïveté. Il y a une douzaine d'années, dans une ville de Provence, on attendait les *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui devaient, sous la direction de Bordes, exécuter un salut solennel dans la principale église. L'archiprêtre, homme de goût et de traditions, les avait invités à venir donner ce bel exemple dans une cité où la bonne musique était peu connue. Ce fut un émoi sur le Cours : pensez un peu, donc ! des chanteurs de Paris ! mais cela va être superbe, té ! Et l'on cause, et l'on échange ses idées.

On s'informe : de quel endroit de l'église les chanteurs interpréteront-ils les chefs-d'œuvre de Palestrina ? Tout naturellement, de la place habituelle de la maîtrise, derrière l'autel.

— Oh bien ! non ! mais pas du tout, nous voulons les voir.

Et une délégation s'en va trouver l'archiprêtre, le priant de faire élever une estrade au milieu du chœur, devant l'autel, afin que les chanteurs montent dessus ! Le vénérable ecclésiastique est d'abord surpris, mais devant une insistance rare, il promet d'accéder à la demande et pose la question :

— Mais enfin, pourquoi tenez-vous donc tant à les voir ?

— Té ! mais pour voir comme ils sont habillés !

Tout simplement un *galéjaire* avait lancé insidieusement : « Ces chanteurs, qui exécutent la musique du XVI^e siècle, ne l'interprètent jamais *qu'en costume de l'époque !* » Tout le monde avait... marché ! Et ce fut une déception pour beaucoup, le soir, lorsque l'on constata que la fameuse corporation, par son costume, avançait de trois siècles sur sa musique.

Oh ! ce Midi ! c'est dans le même voyage des Chanteurs qu'une délicieuse naïveté fut émise par un assistant : il admirait l'exécution, était stupéfié qu'on pût chanter sans accompagnement, en goûtait d'ailleurs la beauté : « Mais ç'aurait été *bien plus religieux* s'il y avait eu un *harmonium !* »

Je n'en finirais pas si je relevais seulement les choses les plus curieuses de la correspondance que je reçois parfois. Je passe ici, bien entendu, les lettres bêtes, habituellement anonymes, où l'injure frise souvent la calomnie, tout cela parce que j'ai dit ce que je pensais de telle publication ou de telle exécution.

Mais qu'il en est d'amusantes ! C'est d'abord la lettre de l'amateur qui me dit :

Monsieur,

Vous vous êtes permis (!) dans le nº du ...... de critiquer le *Noël* d'Adam. Ceci prouve un goût musical très peu développé (!!), c'est inadmissible (!!!) ; aucun musicien ne peut admettre la critique de cette œuvre, dont la poésie est d'ailleurs très belle.

X... (Ici une signature anonyme suivie de :)
*musicien.*

Savourez ce dernier mot !

Un autre lecteur, à propos du même *Noël,* m'écrivit :

« Vous en voulez décidément au Noël d'Adam ; déjà votre article de l'année dernière au sujet de la fête de Noël montrait votre antipathie pour ce morceau ; dans tous les cas, c'est une opinion qui vous est toute personnelle ; c'est vrai que maintenant, *on le chante dans certains lieux qui n'ont pas l'habitude d'entendre des cantiques*, cela prouve seulement qu'il y a encore dans le « populo » (sic !) *une petite flamme qui est heureuse de s'élever du milieu de tant de ténèbres.*

Oh ! ces cantiques ! qu'ils soient d'Adam ou d'autres, qu'ils donnent, à de certaines gens, le désir d'y aller, eux aussi, de leur petit couplet ! En ai-je reçu des spécimens étranges ! Je me souviens d'une mélodie qu'on m'envoya un jour ; l'auteur, qui n'avait pas su faire un accompagnement, avait cependant composé une mélodie, qu'il se figurait, de bonne foi, inspirée du goût le plus pur : vous vous rappelez le *Pendu de la forêt de Saint-Germain* ? Eh bien ! la moitié de l'air de ce cantique à la Vierge était à peu près le même que celui de la chanson de Mac-Nab.

Un autre auteur — une dame, cette fois, et « qui connaissait l'harmonie » — m'envoya une de ses nouvelles compositions, mais avec la mélodie seule : « Si vous consentez — disait-elle, — à insérer mon cantique, *alors seulement* je vous enverrai l'accompagnement ; veuillez me dire auparavant ce que vous me donnerez pour cela. » Elle avait peur, la pauvre, qu'on lui volât ses harmonies.

On m'a offert aussi de mettre en musique des cantiques nouveaux, dont on m'envoyait la poésie. Les uns étaient très bons, d'autres très médiocres ; mais pour montrer jusqu'où peut aller l'inconscience absolue des auteurs de certaines élucubrations, on m'excusera de reproduire ici trois couplets qui me furent récemment remis :

Il parle, il chante, il pleure
Dans son cachot doré,
Lorsque sonne mon heure.
Demain je reviendrai.

. . . . . . . . . . . . .

A mon front pâle, pose
Ton parfum soupiré,
Un baiser, une rose.
Demain je reviendrai.

. . . . . . . . . . . . .
Aime, jouis, soupire !
Et je m'endormirai
Drapé dans ton sourire.
Demain je reviendrai.

Savez-vous de qui il est ici question ? Il paraît que c'est un cantique en l'honneur de Notre-Seigneur dans la sainte Eucharistie, et, « à la rigueur », on peut le chanter sur l'air de Lambillotte : « Veille sur tes enfants ». N'est-ce pas à pleurer ? Et peut-être cette sottise a-t-elle déjà trouvé preneur ?

Certaines de ces lettres me furent envoyées avec la suscription de « Monsieur l'abbé » ou « Révérend Père », même « M. le chanoine ». (Deux fois, un grand journal catholique me traita flatteusement de « Monseigneur ».) On peut cependant faire du chant liturgique sa spécialité, sans appartenir nécessairement à la cléricature, comme le dit d'ailleurs, à peu de chose près, Pie X, dans son « motu proprio » sur la musique sacrée. C'est ce qu'avait bien compris un autre correspondant, qui m'écrivit sous le nom de « Monsieur et Madame ». Celui-là, c'est un de mes anciens choristes : il avait inventé une nouvelle espèce d'harmonium destinée à pouvoir étudier chez soi *sans faire de bruit*, et, à cet effet, il avait tenté d'en construire « une petite » qu'il m'invitait à aller essayer.

Une des plus jolies choses, peut-être, que j'aie rencontrées dans ce genre, figure dans le programme d'une séance de patronage où l'un de nos plus anciens scolistes avait accepté de tenir le piano. Entre des morceaux de gramophone et deux chansonnettes comiques, on l'avait gravement fait figurer ainsi :

M. X... de la Schola Cantorum, *dans son répertoire.*

Celui-ci n'a peut-être pas plu autant aux auditeurs que le répertoire de Paulus ou de Dranem. Cela d'ailleurs se passait au temps où un grand journal parisien, dans les annonces des concerts, imprima bravement :

« A la Scola, à 4 heures, répétition générale, sous la direction de Ch. Bordes, avec les chœurs des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Le soir, à 9 heures, reprise de la *Revue de fin d'année*, avec Paulus, etc., etc. » ???

Le malheureux journaliste avait confondu, dans ses « communiqués », la *Scola* et la *Scala !* Au moins, ce n'était pas une coquille des typographes. Mais ceux-ci, parfois, nous en ont servi de bien extraordinaires. Un autre grand journal, dans les « Échos mondains » d'un des derniers hivers, mentionnait le succès qu'une cantatrice avait remporté, dans un concert dit « de musique religieuse », avec « l'*Inflammation* de Rossini ». (Lisez : *Inflammatus*, extrait du *Stabat*.) Ces réjouissantes coquilles expliquent qu'un prote distrait ait laissé échapper l'annonce de la *Fille de Jephté*, de Carossini (*sic*), ou, pour un salut, celle du

*Diffusa* de Manini. La première, au moins, de ces coquilles, laisse supposer que le typo connaissait le nom de Rossini, à moins qu'il n'ait pensé à « carrosse ». Quant à la seconde, n'est-ce pas, « Nanini », cela ne signifie pas grand'chose, tandis que « Manini, » à la bonne heure ! on comprend.

Et ceci me rappelle le programme d'un des premiers concerts organisés par Bordes, à Montpellier si je me le rappelle bien, il y a déjà longtemps, pendant les admirables « voyages de propagande » qu'il entreprenait à travers la France.

Les *Chanteurs de Saint-Gervais* devaient se faire entendre à la cathédrale, dans un office solennel, puis, le soir, dans un concert profane. Notre pauvre ami, qui avait une écriture peu lisible, avait en particulier inscrit aux programmes :

*Fugue*, de S. Bach, pour orgue ;

*Messe du pape Marcel*, de Palestrina ;

*O magnum mysterium*, motet de Vittoria ;

*Vieilles chansons françaises*, harmonisées à trois voix, par Julien Tiersot.

Savez-vous ce qu'on imprima pour ces quatre numéros ? Savez-vous ce que lut notre « manager » en s'arrachant les cheveux au moment même de distribuer les programmes ? Je vous prie de croire que je n'invente pas, car je les lus aussi de mes propres yeux :

*Figue de Saint-Roch*, pour orgue (???).

*Messe du Pape*, par Marcel de Palestrina ;

*O mignonne mystérieuse* ! motet (!!!?) ;

*Vieilles chansons françaises*, *harmonium* à trois voix de Julien Tiersot (!).

Comment voulez-vous qu'un fou rire ne saisisse pas les lecteurs d'un pareil..... poème ; quelle stupeur ne dut pas être celle des assistants devant le titre..... étrange du morceau d'orgue qui devait saluer l'entrée de l'évêque, et les paroles non moins extraordinaires du motet au Saint-Sacrement !

Amédée Gastoué.





# Nouvelles *Musicales*

Un monument a Guilmant. — Un double Comité, comprenant des notabilités mondaines et musicales, des amis, des collègues, des collaborateurs et des élèves du regretté maître, vient d'être formé, et a lancé l'appel suivant, que nous recommandons chaleureusement à tous les lecteurs de la *Tribune* :

Le 29 mars 1911, Alexandre Guilmant, le plus connu et le plus populaire des organistes du monde, s'éteignait doucement, après une courte maladie, dans sa propriété de Meudon.

Professeur au Conservatoire de Paris, fondateur des Concerts du Trocadéro et de la Schola, compositeur éminent, exécutant merveilleux, Guilmant a laissé à tous, admirateurs, amis et élèves, le souvenir d'un grand et généreux artiste.

Pour honorer dignement la mémoire de ce Maître, un Comité, dont vous trouverez ci-après la liste des membres, vient de se former pour lui élever un monument au Trocadéro.

A cet effet, une souscription est ouverte au Siège du Comité, 45, rue La Boétie, à Paris, et nous vous serions reconnaissants, M          , soit par un don personnel, ou en faisant circuler la liste de souscription ci-jointe, d'aider à la réalisation rapide de cette œuvre.

Avec nos remerciements anticipés, veuillez agréer, M          , l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le Comité d'initiative a pour président M. Ch. Mutin et pour vice-présidents et secrétaires nos confrères M. Emmanuel, Ch. Tournemire, L. Vierne, J. Jacob et A. Cellier ; le trésorier est M. Gaveau, chez qui les souscriptions sont recueillies.



*

Les Amis des Cathédrales. — Tel est l'heureux titre d'un nouveau groupement artistique qui réunit peintres et sculpteurs, architectes, musiciens et archéologues, dans une commune pensée : faire mieux connaître et aimer nos vieilles Cathédrales et Basiliques ; de quelle façon ? Le programme le dit ; et voici un extrait des statuts de la nouvelle société :

Art. 1er. Sous le titre *les Amis des Cathédrales*, il est formé une Société dont le but est de permettre, non seulement à ses adhérents, mais à tous, d'aller admirer et étudier les œuvres d'art d'inspiration religieuse dans le cadre architectural pour lequel elles furent primitivement conçues. — Tout le monde a été à même d'observer combien la musique religieuse paraissait plus belle sous la voûte d'une Cathédrale que dans une vulgaire salle de concerts. — La peinture et la sculpture obéissent à la même loi d'esthétique. C'est en raison de cette mise en valeur des œuvres d'art d'inspiration religieuse par l'architecture grandiose des temples chrétiens, que la Société *des Amis des Cathédrales* a décidé de rendre à leur unité première une foule de chefs-d'œuvre désormais séparés les uns des autres.

Art. 2. — La Société des *Amis des Cathédrales* donnera chaque année deux fêtes artistiques dans les Cathédrales ou églises de France. En plus de ces grandes manifestations, la Société organisera des conférences et des auditions de musique religieuses du moyen âge au xixe siècle, à Paris.

Une publication soigneusement imprimée et ornée de gravures sur bois sera éditée par les soins de la Société. Elle contiendra le texte des conférences faites dans le courant de l'année, et toutes études ou monographies se rapportant à l'objet de la Société.

Le Comité d'honneur, sous la présidence de S. E. le Cardinal Amette, comprend une liste de notabilités littéraires et artistiques, parmi lesquelles nous relevons les noms de MM. Charles Benoist, Denys Cochin, Th. Dubois, Expert, Enlart, G. Goyau, V. d'Indy, Male, Pératé, Saint-Saëns, Widor, etc. Le groupe choral de la Société est dirigé par notre ami H. Letocart, organiste de Neuilly.

Au moment où nous mettons sous presse le présent numéro, a lieu la première réunion des *Amis des Cathédrales*, en la cathédrale de Chartres, avec le beau programme suivant : I. Visite de la Cathédrale, sous la conduite de M. Lefèvre-Pontalis. II. Auditions d'œuvres de musique sacrée sous la direction de M. H. Letocart. Prélude en *mi* ♭ (Peters, IIIe livre), J.-S. Bach : M. Marré, organiste de la cathédrale de Chartres ; *Christus vincit* (viiie siècle) : la Maîtrise de la Cathédrale de Chartres et les Chanteurs des « Amis des Cathédrales » ; *Ave Christe*, Josquin des Prés ; Fantaisie et fugue en *sol* mineur (Peters, IIe livre), J.-S. Bach : *Domine convertere*, O. de Lassus ; *Toccata per l'Elevatione*, Girolamo Frescobaldi, grand orgue ; conférence par M. l'abbé Sertillanges : *la Pensée Chrétienne au XIIIe siècle* ; *En son temple sacré* (chœur à quatre voix), Jacques Mauduit ; *Ave verum*, Mozart ; *Ave Maria*, Palestrina ; *Tu es Petrus*, Clemens non papa ; *Tantum ergo*, T.-L. Vittoria ; *O Sion* (cantate de Pâques), J.-S. Bach, avec grand orgue, orgue de Chœur, la Maîtrise de la Cathédrale, et les Chanteurs des Amis des Cathédrales sous la direction de M. l'abbé Louis, maître de chapelle de la Cathédrale de Chartres ; finale, C. Franck. Au grand orgue, M. Charles Tournemire.

Les adhésions aux *Amis des Cathédrales* sont reçues chez M. Henri Heuzé, secrétaire, 110, rue de Paris, à Vincennes (Seine).

La prochaine réunion de la Société aura lieu dans la basilique de Saint-Denys, le 22 mai. Les personnes qui désireraient y prendre part peuvent s'adresser à M. Heuzé.

Mgr Lorenzo Perosi a récemment séjourné à Paris, pour y diriger, avec le plus grand succès, aux Concerts Lamoureux, deux de ses œuvres de concert : le *Transitus animae* et l'*In patris memoriam*. Le distingué directeur de la Sixtine a bien voulu accorder à un de nos « grands confrères » une interview à ce sujet, où il a prononcé les paroles suivantes :

« La musique, me dit-il, est un arbre majestueux aux frondaisons sans cesse frémissantes. Une sève riche lui apporte chaque jour des forces nouvelles. Pourquoi

faut-il que la musique religieuse, rameau flexible, ne puisse se développer ? Les litanies qui se déroulent à la gloire de Dieu ne valent-elles point les phrases que le théâtre lyrique honore étrangement ! J'ai assisté à l'exécution des *Fioretti de Saint-François d'Assise*. Le noble oratorio de M. Gabriel Pierné m'a confirmé ce principe, comme l'expérience donne plus de poids à la vérité. Rien n'est-il plus beau qu'enchanter un pieux auditoire ?

« Il y a environ dix ans, je fis construire à Milan une salle de concerts. Elle affectait la forme d'une église avec ses hautes ogives élancées ; sur les murs, des images sacrées, des scènes du Chemin de la Croix. L'emplacement réservé à l'orchestre avait été creusé dans le sol et des fleurs le recouvraient qui masquaient entièrement les instrumentistes. Cette initiative à laquelle je m'étais tout particulièrement attaché ne put réussir. La musique ne doit-elle pas pleurer son exil sur la terre ? Et si nous envisageons la question au seul point de vue artistique, ne faut-il pas avoir le souci d'offrir aux esprits des semences qui croîtront ? La tâche des disciples est de garder le feu qui les anime. Admirable course du flambeau ! Rien n'agrandit plus la vision que *la Passion selon saint Matthieu*, que *la Passion selon saint Jean !*

« Demain j'aurai une joie belle et pure : Celle de conduire deux de mes oratorios devant le public parisien. Il y a en France, à l'heure actuelle, un retour au christianisme, et je serai si heureux de contribuer, dans la modeste part de mes moyens, à ce mouvement généreux. Pour la quatrième fois je me trouve à Paris où le christianisme, s'est conquis sur lui-même, où Berlioz, où Franck, ont lutté pour accomplir leur mission salvatrice. Tant de discipline montre les forces éternelles... »

A la suite de ces déclarations, un journal mondain a cru bon de faire la réflexion suivante :

« Mgr Perosi parle des sacrifices, de la majesté de la douleur, et je me plais à imaginer que, plus tard, beaucoup plus tard — puisqu'on prévoit une renaissance mystique — on dira *saint Liszt*, saint Perosi, comme on dit saint François d'Assise, saint François de Sales. »

Saint Perosi, je veux bien, mais *saint Liszt*, hum ! hum !

Ajoutons, puisque nous parlons de Mgr Perosi, que son prédécesseur à la Sixtine, le célèbre Mustapha, le dernier des... sopranistes artificiels, mis à la retraite depuis tantôt quinze ans, vient de mourir à Rome ; il avait quatre-vingt-trois ans.

•

Nantes. — Le 1er Dimanche de Carême, la Maîtrise de la Basilique Saint-Nicolas dirigée par notre ami Le Guennant, a exécuté le Propre et le Commun de la Messe d'après l'Édition Vaticane, et pour la première fois avec la prononciation romaine. Celle-ci ne paraissait nullement surprendre les fidèles qui n'hésitaient pas à unir leurs voix à celles du chœur. A l'Élévation, de douces voix de soprani ont admirablement chanté un *Panis Angelicus* de M. l'abbé Perruchot.

Le soir, s'ouvrait à la cathédrale la Station quadragésimale en présence de l'Évêque et des élèves des Séminaires. Ceux-ci ont exécuté les Vêpres dans l'édition grégorienne de Solesmes, soutenus par un accompagnement d'une discrétion rare, *more belgico*, à laquelle on n'est malheureusement pas accoutumé (ce qui a d'ailleurs fait baisser le chœur). Avant le sermon, le vieux cantique du P. Sandret : *Allume dans nos âmes*, a retrouvé sa place.

Au salut qui suivit, nous eûmes le plaisir de ne pas entendre le trop fastidieux *Attende*, inévitable en tant de nos diocèses ; il fut remplacé, ainsi que le « motet d'exposition » qui n'a rien d'obligatoire, par une touchante litanie du moyen âge, suivie du *Maria Mater gratiae* et du *Tantum ergo* liturgiquement chantés.

Bon succès à la cause grégorienne dans le diocèse de Nantes où beaucoup n'attendent plus pour marcher que l'Édition Vaticane complète.

J. G.

Laval. — Notre correspondant nous signale les réels progrès, accomplis par la réforme grégorienne, dans la diocèse de Laval. Plusieurs paroisses ont leur schola formée au vrai chant d'église ; d'autres, et aussi des groupes de jeunes gens de nos patronages et de l'A. C. G. F., se préoccupent d'en commencer bientôt l'étude. Mais c'est surtout au Grand Séminaire que le chant grégorien est en honneur. Lundi dernier, nous avions à Laval les obsèques d'un vénérable curé de la ville. M. le Supérieur du GrandSéminaire eut la délicate pensée d'offrir un groupe de séminaristes pour chanter, en grégorien, la messe de sépulture. Je puis vous affirmer que l'exécution, merveilleusement dirigée par M. l'abbé Leguy, directeur du chant, fut très remarquée et très admirée par toute l'assistance.

Ce fut vraiment un modèle, en même temps qu'un encouragement, pour les nombreux ecclésiastiques qui assistaient à cet office.

Reims. — Parmi les très beaux programmes exécutés pour la Semaine Sainte et Pâques à la cathédrale de Reims, sous la direction de M. l'abbé Thinot, nous relevons la première exécution de modulations à 4 voix mixtes, *a cappella,* écrite spécialement en contrepoint figuré par M. Th. Dubois, l'éminent maître.

*Protestations.* — Il est, dit le proverbe, des morts qu'il faut qu'on tue. Ce dicton nous revient en mémoire, en voyant une fois de plus une revue se couvrir de l'autorité et des théories de M. V. d'Indy pour appuyer certain système d'accompagnement et de rythmique du chant grégorien. Une fois de plus, nous renvoyons aux démentis que le maître a déjà dû donner à ce sujet : *Revue du Chant grégorien,* xv, p. 27, et *Tribune de Saint-Gervais,* xvii, p. 31.

*N. B.* — Nous sommes obligés, à notre grand regret, de remettre au mois prochain les autres correspondances qui nous sont parvenues.





# Une rectification à propos du *Strophicus*

---

A propos l'article sur les « sons répercutés » (*La Tribune de Saint-Gervais*, 1912, n° 2), publié par le R. P. Dom Vivell, on voudra bien me permettre de rectifier certains détails non seulement pour ma justification personnelle, mais aussi pour l'intérêt que présente la question elle-même.

Il s'agit de savoir si les anciens compositeurs grégoriens employaient comme signe de durée longue dans les sons l'addition des notes du *strophicus*. J'avais apporté quelques arguments à l'appui de l'opinion négative et j'avais ajouté : « D'ailleurs D. Pothier (*Mélodies grégoriennes*) et D. Mocquereau (*Le nombre musical*, p. 336) sont du même avis. »

Le Père Vivell cherche à réfuter cette dernière assertion : 1° quant à D. Mocquereau, qui, dit-il, « ne donne à cet endroit que la traduction française du terme latin *terna percussione :* " percussion trois fois répétée ", sans vouloir en décrire l'exécution. » D. Mocquereau pourtant fait bien cette dernière chose en écrivant : « Le chanteur habile est invité par ce texte à faire sur les syllabes *cto* et *per*, surmontées chacune d'une *tristropha*, la triple percussion recommandée plus haut ; mais cette fois ladite *percussio est décrite avec précision : elle consiste en trois coups de voix se succédant, rapides, légers, brefs, à l'instar d'une main qui frappe.* » *Trinum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum.* (Aurélien de Réomé). Le passage auquel je me rapporte commence à la page 337 ; il fallait lire ce passage tout entier ; le Père Vivell, c'est évident, s'est arrêté trop tôt.

2° « Quant à D. Pothier (continue le P. Vivell), en expliquant le mot *repercussa*, il dit que les anciens, pour rendre ces formules, ne se contentaient pas de *prolonger purement* et simplement le *son*; ils imprimaient à la voix un léger mouvement de *vibration. Repercussam dicimus quam Berno distropham vocat.* (J. Cotto, etc.). [*Mélodies grégoriennes*, p. 142.] D'après l'interprétation de cet auteur, les deux ou trois notes du *strophicus* sont une " note longue " dont le son n'est pas seulement long, mais en même temps un son vibré. »

Donc ce serait entièrement à tort que j'aurais cité D. Pothier en ma faveur. D. Pothier opinerait à la durée longue. Qu'on me permette maintenant de citer textuellement le vénérable auteur. D. Pothier —

et il importe pour notre question de le faire remarquer — vient de poser en règle qu'il ne faut pas prolonger un son (faire note longue) devant une nouvelle syllabe dans le corps du mot. Mais D. Pothier (p. 141-142) prévoit une objection : « On objectera peut-être à ce que nous venons de dire les nombreux exemples que nous présentent les anciens livres, de notes doubles ou même triples précédant immédiatement une syllabe dans le corps des mots. » Ces notes doubles et triples, *si elles signifiaient des sons longs*, invalideraient, en effet, la règle qu'il avait énoncée. Mais D. Pothier répond : « Bien que ces notes, appelées *apostropha*, *distropha* ou *tristropha, semblent équivaloir à une note double ou triple, elles en diffèrent cependant* d'une façon ESSENTIELLE. En effet, les anciens pour rendre ces formules ne se contentaient pas de prolonger purement et simplement le son, ils imprimaient à la voix un léger mouvement de vibration. *Repercussam dicimus quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (J. Cotto. *Mus.*, XXIII.) Grâce à cette ondulation légère de la voix, le *strophicus* avant une syllabe ne la disjoignait pas plus du corps du mot que ne le fait le *podatus*, ou la *clivis* ou le *torculus*, *qui sont aussi des ondulations de voix*, avec cette différence seulement que ces ondulations sont plus marquées dans un cas que dans l'autre ; mais l'effet rythmique est analogue, pour ne pas dire identique... *Quelle que soit du reste l'interprétation que l'on donne du strophicus, il est certain qu'il diffère de la note longue.* » Et à la page 101 il définissait le *strophicus* « *une suite de sons* légèrement répercutés, c'est-à-dire vibrés sur la même corde, *ou se balançant à un demi-ton de distance.* » Certainement des sons se balançant à un demi-ton de distance ne peuvent s'additionner en un son unique long. Ce sont en quelque sorte des *torculus*, et, en effet, D. Pothier, dans le texte cité plus haut, rapproche le *strophicus* du *torculus*, qui « lui aussi, ainsi que le *podatus* et la *clivis*, est une ondulation de voix » et produit un effet rythmique « analogue à celui du *strophicus* pour ne pas dire identique ».

J'avais argumenté du *nom* même de *notae repercussae* (notes répercutées, frappées à plusieurs reprises, donc formant plusieurs sons séparés) donné à ces notes accouplées pour prouver qu'elles ne formaient pas un son unique prolongé. Par contre, selon le P. Vivell, ce serait précisément « en expliquant le mot *repercussa* » que D. Pothier aurait donné l'interprétation : « note longue ».

Or, on l'a vu, non seulement D. Pothier ne donne pas cette interprétation du strophicus, qui, selon lui, tout au contraire, « diffère d'une note double (longue) d'une façon *essentielle* », et cela, selon lui, « est certain », mais c'est justement pour prouver la vibration qui différencie le *strophicus* de la note longue, qu'il a recours au texte de Cotton : *Repercussam*, etc. Le P. Vivell, dans le passage de D. Pothier : « les anciens... ne se contentaient pas *de prolonger purement* et simplement le *son*, ils imprimaient à la voix un léger mouvement de *vibration* », souligne : *prolonger purement le son ; donc*, selon D. Pothier, *ils prolongeaient*, *faisaient note longue unique*, pense pouvoir en conclure le

P. Vivell — c'est bien ainsi que le P. Vivell paraît argumenter. — Mais pour qui considère la pensée et le but de D. Pothier, qui veut ici précisément réfuter l'objection prise de la prétendue durée longue dans le *strophicus* avant une syllabe dans le corps du mot, il appert que D. Pothier nie précisément que les anciens faisaient du *strophicus* un son long unique, *comme on se contente de le faire de nos jours dans la pratique* (voir p. 103), mais bien des ondulations, des vibrations à un demi-ton de distance (p. 101) « *repercussam dicimus* », donc plusieurs sons brefs et légers, comme le dit explicitement D. Mocquereau d'après un auteur du IX[e] siècle, Aurélien de Réomé.

Que dans la pratique de nos jours, pour raison de goût et de plus grande facilité d'exécution, on puisse — et cela aussi de l'avis de D. Pothier (p. 103) — se contenter de prolonger le son, cela est en dehors de notre question, et on ne saurait pas plus se servir de cet usage que prouver un son long au temps grégorien, qu'on pourrait nier l'existence même du *strophicus* à la même époque au moyen du fait que plus tard et dans l'édition médicéenne on a entièrement supprimé cette neume.

L. Bonvin, S. J.





# Note à propos de la prononciation latine

Le R. P. Dom Jeannin, en suite à une intéressante brochure qu'il vient de faire paraître sur ce sujet plus que jamais pratique, et qu'on trouvera annoncée plus loin dans notre *Bibliographie*, veut bien nous adresser la note suivante, qui répond à quelques questions posées :

Notre petite brochure *Remarques pratiques sur la prononciation romaine du latin* nous ayant valu un certain nombre de questions, nous prenons la liberté d'emprunter les colonnes de la *Tribune de Saint-Gervais* pour y répondre.

« Le *gn* n'a-t-il pas tout à fait la même prononciation dans le mot latin *agnus* que dans le mot français *agneau ?* » Cela est parfaitement vrai. Une malencontreuse omission typographique, sous couleur d'exactitude, nous fait dire une inexactitude. Notre texte portait : « le *gn* a la prononciation que nous lui donnons en français dans le mot *agneau* : *agnus* = *anius* (approximativement, du moins). » Nous avions adopté l'expression graphique *ni* à la place de *gn*, pour pouvoir figurer d'une façon quelconque la prononciation dans nos Exercices de la fin.

« L'*x* conserve-t-il sa valeur de *cs* dans les mots : *exsultat*, *excessus* ? » Nous avons, en effet, omis de parler de ce cas spécial de l'*x* devant l'*s* et le *c* doux (*tch*) dans le corps des mots. Il équivaut alors à un simple *c* : *exsultat* = *ecsultat*, *excessus* = *etchessus* (avec le *tch* renforcé, à cause de la rencontre équivalente de deux *c* : *ec* — *cessus*).

« L'accent latin était-il vraiment prononcé bref à l'époque classique ? » — Laissant de côté la prononciation du langage *académique*, nous répondrons qu'une opinion assez admise suppose la prononciation sans longueur dans le langage *usuel*.

F. J.-C. Jeannin,
O. S. B.

*N. B.* — Nous ajouterons, au dernier alinéa de la note qui précède, que le R. P. Dom Jeannin a parfaitement raison. L'accent long ne se manifeste en effet, *dans la philologie comme dans la musique*, qu'au moment de la constitution de nos langues romanes, et surtout à partir du XIIe siècle.

N. d. l. R.





# Chronique des Concerts

Chez Colonne, première audition du Psaume XLVI, de Fl. Schmitt. Sur ce texte triomphateur, attribué par certains exégètes à un moment où l'on ramenait l'Arche sur le mont Sion après une victoire, le musicien a dressé un édifice sonore avec les matériaux les plus modernes, et ce temple, élevé au XXe siècle à la gloire du Dieu des armées, ne fait pas disparate avec la terrible œuvre biblique. Séduit par le parti descriptif qu'on peut tirer des paroles, M. Schmitt a magnifiquement traduit les accents sublimes : « Nations, frappez des mains, parce que le Seigneur est très élevé et très redoutable » ! La « matière » sonore est de toute beauté et mérite, à côté d'un technicien rompu à toutes les subtilités de son métier, un musicien, au sens le plus large du mot Je hasarderai seulement une critique, avec la réserve qui s'impose à la suite d'une seule audition d'une œuvre aussi étendue : si l'auteur excelle à illustrer les textes qui prêtent à un développement extérieur de toutes les ressources de l'orchestre, il m'a semblé moins heureux dans la douceur du verset : « Il a choisi dans son héritage la beauté de Jacob qu'Il a aimée » ; — à cette beauté manque ce *nescio quid divini* qui nous montrerait en elle le reflet divin. Mais ce point mis à part, le Psaume XLVI est une des œuvres les plus remarquables de ces dernières années.

Encore un Psaume ! Cette fois, c'est le LVII (LVI de la Vulgate), dont le texte, tout de douleur, finit par une conclusion pleine de confiance en Dieu. A la place de l'éclat tumultueux du XLVI, nous avons ici la méditation solitaire d'un homme accablé par les tourments les plus divers. M. Ch. Tournemire a trouvé, pour les exprimer musicalement, des accents partis du plus profond de son cœur : un mystique dirait que cette œuvre est « intérieure », et je crois que c'est le plus bel éloge qu'on pourrait faire de ce Psaume, où des passages, comme l'entrée des voix sur : « O Dieu, » m'ont semblé, non moins d'ailleurs que l'étonnante progression sonore qui suit, atteindre à la plus pure beauté. M. Tournemire n'en est pas à son coup d'essai, et je profite de l'occasion qui m'est offerte de parler de lui pour rappeler l'audition, donnée à Saint-Eustache par Jos. Bonnet, de son *Triple choral pour orgue*, où l'évidente conception trinitaire, par laquelle la partie consacrée à l'Esprit-Saint procède du Père et du Fils, nous fait invinciblement songer à la Triade divine. Comme les sublimes lithographies de Dulac, cette œuvre n'est susceptible d'aucune description ; notons seulement le moment où s'unissent dans un *fortissimo* impressionnant les chorals du Père et du Fils « dont l'amour est semblable à un feu dévorant ! » et l'entrée du choral du Saint-Esprit : avec une douceur séraphique, en pleine lumière, dans la grande paix, au milieu des battements des ailes d'anges... De telle musique est peut-être impénétrable à la majorité d'un public plus habitué à dépenser de l'essence et à remonter un pneu qu'à s'occuper des choses spirituelles ; il n'importe ; il est consolant de voir, en notre époque de cabotinisme, des artistes dédaigner le vain « bluff », s'occuper d'aussi nobles pensers, et élever leur inspiration vers d'aussi hauts sommets.

Aux concerts Colonne, notons la séance consacrée à Franck : *Rédemption* — l'entr'acte symphonique dont les mouvements ne me paraissent pas toujours très justes — les *Variations symphoniques*, *le Chasseur maudit*, *la Procession* et un fragment de la

*huitième Béatitude* (probablement y aurait-il danger de faire tomber la recette, si on donnait une œuvre entière de ce jeune inconnu...!). L'événement du jour était la première sensationnelle des *Tableaux symphoniques* de M. Fanelli, cet ignoré d'hier forcé pour vivre à faire de la copie et à jouer dans des restaurants de nuit. Cette description de l'Egypte faite en 1883 d'après le Roman de la *Momie* de Th. Gautier, est d'une splendeur descriptive réelle, et si l'on se reporte à la date de la composition on s'étonnera qu'en plein débat wagnérien, avant que les Russes aient influencé l'école française, un tout jeune — M. Fanelli avait alors 23 ans — ait deviné tout l'attirail sonore de nos contemporains et ait « analysé » d'avance Balakireff, Borodine et Debussy ; j'ajouterai que la *pâte* musicale -- pour me servir d'un terme consacré — a bien plus de solidité que chez ce dernier, et que les évocations de la Thèbes antique, dévorée par le soleil, non moins que la tumultueuse rentrée triomphale du Pharaon sont des pages où s'affirme une puissance vraie, ennemie des procédés. Ce ne sont pas de minces mérites, et devons-nous aussi remercier M. Pierné, l' « inventeur » de M. Fanelli, de nous avoir fait entendre cette œuvre peu banale.

Chez Lamoureux, après l'éblouissante *Catalonia* d'Albeniz et la sombre *Thamar* de Balakireff, magnifique exécution de la *Seconde Symphonie* de V. d'Indy et du prélude du second acte de l'*Etranger*, dirigés par l'auteur, qui avait visiblement plaisir à tenir au bout de sa baguette ce magnifique orchestre.

A la *Schola*, on fait aussi de bonne besogne ; sous la direction de V. l'Indy, avec le concours de solistes non moindres que M^me^ Philip, M^lle^ Pironnay, MM. Plamondon, Mary, Gébelin, auxquels s'adjoignait une pléiade de « petits rôles » dont quelques-uns furent malheureusement insuffisants au concert, ont été données de belles exécutions de la *Messe en ré* de Beethoven et des *Béatitudes* de Franck. Après les maîtres éminents qui ont dit sur ces œuvres tout ce qu'on peut en penser, je crois que je ferai sagement de me taire, non toutefois sans protester contre le ridicule panthéisme qu'on attribue à Beethoven — peut-être vivrons-nous assez pour voir Franck affublé de quelque oripeau philosophique de cette envergure !...

A la Société Nationale, plusieurs reprises : la *Chanson d'Eve* de Fauré, la *Sonate* de S. Lazzari, *Gaspard de la Nuit* de Ravel. M. Motte-Lacroix déploie son grand talent dans l'interprétation des plus délicates de deux pièces de P. Le Flem : *Il bruine*, sur un carillon ininterrompu de quatre notes, d'un sentiment de morne désespoir, et *Avril*, impression de printemps.

Au dernier concert, beaucoup de premières exécutions fort intéressantes, mais sur lesquelles il est fort épineux de se prononcer après une seule audition. Mentionnons donc le quatuor à cordes de Blair Fairchild, un quintette de G. de Chollet, la suite de P. Coindreau : *en Forêt*. P. de Bréville est représenté par d'exquises mélodies et une pièce de piano : *Impromptu et Choral*, qui enlève les suffrages. Enfin, de Ch. Sohy, trois chants nostalgiques, de ligne délicate et d'harmonies savoureuses. Au résumé, séance fort attachante.

Les quartettistes s'en donnent à cœur joie. D'abord Capet avec sa série Beethoven, qu'il rend toujours nouvelle. Luquin, dans des quatuors de Mozart, Haydn, Schumann, réalise son désir perpétuel d'une excellente exécution. Le quatuor Tracol, après une excellente interprétation de l'*op. 95* de Beethoven, se réduit à trois dans le *4e Trio* de Brahms et s' « amenuise » (eût dit Joinville) jusqu'à n'être plus qu'un, dans la *Sonate de piano et violon* d'Halphen. Le quatuor Lefeuve, résolument moderniste, nous donne les quatuors de Magnard et V. d'Indy, pendant que le quatuor Lejeune, toujours en quête de nouveautés, nous présente des œuvres intéressantes de l'école suédoise : le quartette de W. Stenhammar et le sextuor : *Nuit transfigurée*, de Schœnberg.

M. Fréd. Lamond a donné chez Erard deux concerts remarquables — à noter spécialement la *Nocturne en* ut *mineur* de Chopin — mais déparés, à mon avis, par de trop nombreuses transcriptions. — Gott. Galston, que je retrouve très « en forme », joue magnifiquement l'*op. 106* et est étourdissant dans *Gaspard de la Nuit* ; il impose, à force de talent, la *Fantasia contrappuntistica* de Busoni, mais pourquoi ajou-

ter à ses programmes des *Arabesques sur le Danube bleu* ? Manque de goût ou inconscience ? Je regrette cette faute de tact chez un pianiste aussi remarquable. — Voici des jeunes : R. de Franmesnil donne avec l'illustre Hollmann une séance où il affirme un très réel talent, bien au-dessus des virtuosités courantes ; son partenaire exécute une *Sonate pour piano et violoncelle en* sol *mineur* de Haendel !!! Néanmoins, gros succès pour tous deux. Excellent concert aussi celui de M. E. Ciampi : *Prélude et Fugue* de Mendelssohn, *Sonate* de Liszt, *Humoreske* de Schumann et un peu de Chopin pour finir ; choix très agréable et qui a plu au public. — Mme Schleiffer-Weiss a donné, avec l'orchestre Lamoureux, un programme où brillait au premier rang le *Concerto* de Schumann dont l'*intermezzo* a été fort réussi ; on pourrait peut-être reprocher un peu de froideur en général à cette artiste. — Mlle P. Aubert se présentait à la fois comme exécutante — gros succès après la *Sonate en* ré *majeur* de Mozart — et compositrice : la mélodie *A la Mer* était jolie et bien chantée par Mme Margès.

Le trio Arcouët, Bilewski, Otscharkoff a curieusement interprété le *Trio en* si *bémol* de Mozart, suivi d'une belle exécution de la *Sonate pour piano et violoncelle* de Guy-Ropartz ; pour terminer le programme, *Sonate* de Franck, *Premier Trio* de Schumann, et beaucoup de succès. Mlle Duranton et M. F. Mesnier ont donné un intéressant concert dont le point culminant était le *Concerto en* la *mineur* de Bach pour violon, dont l'*andante* a été particulièrement bien rendu, et le *Concerto en ut majeur* à trois pianos, parfaitement exécuté.

M. Calascione parcourt la littérature du violon, de Vitali à Chausson ; son succès est partagé par son partenaire M. Montoriol-Tarrès qui joue de façon splendide deux pièces de Chopin. — Belle séance de sonates par Mme le Breton et J. Boucherit : sonates en *sol* mineur de Brahms, en *ut* mineur de Beethoven, de César Franck. M. Jules Boucherit avait précédemment joué, avec le succès que lui assure son talent, aux concerts Hasselmans, le *Concerto* de Mendelssohn, encadré dans un beau programme qui comprenait, entre autres, la *Symphonie Pastorale*, le prélude du 3e acte d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, et la savoureuse *Grande Pâque Russe* de Rimsky-Korsakoff.

Voici Mlle Sizes qui reprend contact avec le public parisien ; sa belle sonorité mit en valeur un programme fort bien choisi et auquel M. Garès — prestigieux dans l'*Étude en* ut *dièze mineur* de Chopin, — ajoutait l'éclat de son talent. M. Jos. Debroux — dont le jeu était languissant et qui ne m'a pas paru « en forme » — continue la série de ses révélations : c'est toujours avec plaisir qu'on retrouve les vieux maîtres : Tessarini, Leclair, Aubert, etc., et surtout qu'on entend des *Concertos* d'une exquise musicalité, ce qui est moins fréquent de nos jours !

Bien que je ne sois pas un chaud partisan de la harpe chromatique, je dois signaler le concert de Mme Wurmser-Delcourt ; elle a fait preuve d'un réel talent dans un programme qui s'étend de Bach et Scarlatti à nos contemporains les plus avancés : Enesco, Février, etc...

Mme Pierre Weber, aidée de la Société du violon, et du clavecin de M. Brunold, chante avec une excellente diction *la Vie et l'Amour d'une femme*, et des mélodies de Beethoven, Loewe, Duparc ; les intermèdes, des plus intéressants, étaient empruntés à Montéclair, Stamitz et Rebel. Je regrette de n'avoir pu entendre le concert de Mlle Minnie Tracey, qui a chanté un ensemble attachant d'œuvres modernes, parmi lesquelles plusieurs premières auditions de mélodies de R. Strauss, de Sibelius et de M. Bruch. A la séance de Mme Vera Bianca, on a goûté des airs trop rarement chantés de *Céphale et Procris*, de Grétry, et de *la Fiancée du Tsar*, de Rimsky-Korsakoff ; le programme, auquel André Hekking prêtait son concours, fort bien composé, a été parfaitement exécuté.

Mme Jumel a organisé à la *Schola* une séance en l'honneur des œuvres de son fils Paul Jumel, trop tôt enlevé à l'Art. Les pièces que nous avons entendues permettent de mesurer l'étendue de la perte qu'a faite la musique par la mort de ce jeune homme si bien doué. Dans le genre religieux, il a été un des ouvriers de la première heure ; mais, moins heureux que ses camarades, il n'a pu voir le résultat de ses efforts.

Les chanteurs de la Renaissance, sous la vaillante direction de M. Henri Expert, ont donné une séance de tout point réussie : à noter spécialement l'exécution hors pair de *la Bataille de Marignan*. Comme intermèdes : les curieuses sonorités de la vielle et du luth, joués par M. Michaux et Mlle Mairy.

Dans les églises, cette semaine, beaucoup de musique... mauvaise ; un peu de très bonne. Les chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de L. Saint-Requier, ont continué leur tradition et nous ont donné des *Répons* de Palestrina et Vittoria, le *Stabat* de Palestrina, la messe *Ave Maris Stella* de Vittoria et des fragments, d'allure trop théâtrale à mon avis, de la *Passion* de M. A. Charpentier ; inutile de dire que l'exécution fut digne de la réputation de cette vaillante phalange. A Saint-Eustache, F. Raugel donne le *Stabat* de Josquin des Près, encadré dans un programme tout à fait *Motu proprio* : *répons* d'Ingegneri, *O vos omnes* de Vittoria, une antienne inédite du xe siècle, pièces d'orgue de Bach. A Sainte-Clotilde, M. Meunier fait exécuter du Schütz et du Franck ; l'année dernière, c'étaient des fragments de la *Passion* selon saint Jean, il est vraiment difficile de mieux faire. Je déplore, une fois pour toutes, de n'avoir pas le don d'ubiquité et de n'avoir pu, aux mêmes heures, assister à d'autres très intéressants offices qui ont eu lieu ces jours-ci ; d'ailleurs je n'ai nullement la prétention d'établir une liste limitative du genre ! Notons comme un heureux symptôme une innovation due à la double impulsion d'un prêtre éclairé autant que zélé, et d'une de nos collègues de la *Schola cantorum* : à Saint-Thomas-d'Aquin, la confrérie des jeunes filles du Rosaire a fait entendre, le jour de Pâques, un programme grégorien du plus haut intérêt, exécuté à la perfection : *Kyrie*, *Lux et origo*, *Victimae paschali*, *Regina caeli*, etc. ; ce début plein de promesses permet de bien augurer de l'avenir. Enfin je dois m'expliquer sur l'injuste oubli dans lequel je tiens une des plus remarquables « chapelles » de Paris, je veux dire la maîtrise de Saint-François-Xavier, dirigée par M. Drees : il est certaines institutions qui s'imposent tellement d'elles-mêmes qu'il est superflu d'en parler. Cependant je dois dire un mot — après avoir cité les exécutions des *Traits* de Vittoria pendant les dimanches de Carême — de l'admirable messe de Pâques, chantée avec un art consommé, des voix d'enfants admirablement dressées ; notons la participation des fidèles au chant du *Victimae paschali*. Vraiment ce fut un office modèle, et nous ne pouvons qu'engager les autres paroisses à suivre un exemple aussi artistique — et aussi liturgique.

E. Borrel.

Il n'est pas jusqu'à Sainte-Croix de Neuilly où l'on ne s'occupe aussi de chant grégorien ; il est vrai que ce n'est pas dans les offices où préside M. Trojelli, mais dans une représentation de l'*Iphigénie* de Jean Moréas, où les chœurs furent chantés sur la musique de l'abbé Thorelle. Pour se rapprocher du sentiment grec, le compositeur a écrit plusieurs fragments de ces chœurs dans des tonalités grégoriennes, et l'on peut dire qu'il a pleinement réussi et que l'ensemble ainsi obtenu n'était à aucun degré disparate. On a pu voir, autant par une mise en scène très artistique que par cet essai d'excellent *grégorianisme*, que la direction de cet établissement (d'ailleurs très favorable à nos idées) entendait se préoccuper d'une manière sérieuse et intelligente de la formation artistique et musicale des élèves qui lui sont confiés, et nous ne pouvons qu'applaudir, en la voyant passer de la théorie à la pratique.

J. P.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

## Réponses

... . (Fréjus). — C'est bien à une même source qu'ont puisé Wagner et Mendelssohn; revoyez l'article où on a parlé du célèbre *Amen* de Dresde, *Tribune*, X, 118.

*E. Plantade.* — 1° Le *Kyrie Magne Deus* a d'abord été cité par Gerbert, *de Cantu et musica sacra*, I, 376 ; puis récemment par Dreves et Blum dans le tome XLVII, p. 158, des *Analecta hymnica medii aevi*, puis récemment dans Sigl, *Zur geschichte des Ordin. Missae*, p. 22. — 2° Ce que vous demandez n'existe pas; chaque église réformée a ses chants à elle : quelques-uns seulement se trouvent par hasard passer d'une langue à une autre, mais avec de nombreuses variantes.

*E. C.* (*Laval*).— Non, nous ne connaissons pas l'*Ordo* dont vous parlez, et nous serions heureux de le connaître.

*G. Guy.* — Pour compléter notre dernière correspondance, nous vous signalons le *Traité de composition* de V. d'Indy et l'*Histoire de la langue musicale* de M. Emmanuel, qui vous donneront tout ce que vous désirez touchant la fugue, la sonate, la suite, la toccata.

*M. A. Roussat.*— Vous demandez ce que ces « Enfants de Marie » pourront chanter en cette circonstance, pour remplacer les cantiques qui vont de Lambillotte à Gounod ? Mais vous avez le choix dans les publications de la *Schola*, ou dans les « Cantiques grégoriens » de Dom David. Voyez par exemple, pour le commencement de la cérémonie, l'*O Vierge immaculée*, de Dom David (dans le 3e cahier des Cantiques grégoriens, avec accompagnement de l'abbé Brun) ; et, après la communion, *Mon cœur surabonde d'ivresse* (dans le 2e fascicule des Cantiques d'A. Gastoué). A deux ou trois parties, vous aurez encore un choix dans les Chants religieux d'Alain et de Vadon.





# BIBLIOGRAPHIE

Dom Lucien David : **Le Chant des Psaumes**, versets, capitules, oraisons, benedicamus, etc., *règles pratiques* ; une plaquette de 20 pages, 0 fr. 50. Edition Schwann.

Excellente petite brochure à répandre avec profusion; élégamment écrite, et d'une façon très pratique, comme sait le faire l'artiste bénédictin qu'est le R. P. Dom David, elle contient, traduites ou adaptées du *Cantorinus* romain, toutes les règles et leur application, conformes à l'Edition Vaticane. Elle sera de première utilité à tous les maîtres de chœur, particulièrement pour le chant des psaumes.

Dom J. Jeannin : **La prononciation romaine du latin**, remarques pratiques ; une plaquette de 16 pages, 0 fr. 25. Paris, Maison de la Bonne Presse.

Encore une de ces publications actuelles et pratiques où nous sommes heureux de louer en l'auteur un bénédictin français. Depuis surtout le dernier Congrès parisien de chant liturgique, la question de la prononciation du latin est plus encore à l'ordre du jour. Dom Jeannin en a fort bien traité, avec d'excellents exercices pratiques à l'appui. C'est encore une brochure de propagande.

Dom J. Picard : **La liturgie en une leçon**, une plaquette, 0 fr. 20, réduction par nombre, abbaye de Maredsous, par Maredret, Belgique.

Qui disait un jour que les Bénédictins étaient avant tout des érudits enfouis dans leurs livres et leurs fiches ? Des publications comme celles que nous annonçons aujourd'hui montrent que les savants religieux sont en même temps éminemment pratiques. La brochure de Dom Picard constitue un véritable *tract* populaire qui répondra à beaucoup de questions, et, à ce titre, est, comme les précédentes, à répandre largement.

M. Emmanuel : **Eloge funèbre de L.-A. Bourgault-Ducoudray**, in-16 de 34 pages avec portrait. Éditions du *Monde musical*, 41, boulevard Malesherbes, Paris.

Souvenirs émus et commentaire musical, fort précieux, de la vie d'un des premiers musiciens qui donnèrent leur concours à notre *Schola*. Pages fort intéressantes et qui resteront dans les annales de la musique contemporaine. On a joint à cette brochure un répertoire complet des œuvres éditées ou inédites du regretté compositeur.

Henry Woollett : **Histoire de la musique**, 2e volume, orné de nombreux dessins et portraits, in-12 de 460 pages, 3 fr. 50. Même édition.

Suite d'une publication dont le premier volume allait de l'antiquité jusqu'à la fin du XVIIe siècle, et qui fut couronné par l'Académie des Beaux-Arts. Le présent volume va de J.-S. Bach à Schumann ; nous ferons à l'auteur le reproche de ce qu'il n'ait pas assez effacé la figure de certains musiciens de second ou troisième rang, ou moins encore : douze pages consacrées à Boïeldieu contre cinq à Weber nous semblent excessives.

Ernest Grosjean : **Éléments d'harmonie** appliquée à l'accompagnement des cantiques populaires, 3 fr. 50. A Verdun, chez l'auteur, organiste de la cathédrale.

Méthode bonne et très pratique, où il est seulement regrettable que l'auteur ait choisi, comme thèmes d'application, les pauvretés musicales que sont les cantiques, hélas ! populaires, en France. Cette réserve à part, la méthode est à louer.

G. de Vagney : **Études élémentaires et progressives** *aux œuvres de J.-S. Bach et des anciens auteurs classiques*, 4 fr. Même éditeur et chez Alleton, 13, rue Racine, Paris.

Voilà une lacune comblée, parmi les trop nombreuses « méthodes » de piano. Ici, l'auteur, dès le début des exercices sur cinq notes, fait pratiquer à l'élève le canon et l'imitation ; ainsi celui-ci acquiert immédiatement l'indépendance des mains. Une très bonne et très neuve partie de cette méthode, ce sont les « gammes combinées avec les solfèges » ; nous aimons moins les contrepoints sur les mêmes gammes, ils nous paraissent un peu inutiles. L'ouvrage est terminé par un petit choix progressif d'œuvres de Couperin, Daquin, Ph.-E. Bach, Haendel et J.-S. Bach.

Abbé Louis : **Ave Mater dolorosa**, motet latin avec paraphrase française, pour chœur à l'unisson, à 2 ou 4 voix mixtes, et soprano ou ténor solo, 1 fr. Chez l'auteur, maître de chapelle de la Cathédrale de Chartres.

Nous avons déjà annoncé et loué de petites pièces populaires de M. l'abbé Louis. Ce motet, œuvre plus importante, est intéressant par sa forme, et par la réelle beauté de ses couplets : nous le recommanderions sans réserves si le chœur du refrain ne rythmait les paroles latines en plaçant constamment l'accent tonique à côté des temps d'appui de la mélodie, tandis, chose curieuse, que ceux de l'adaptation française tombent régulièrement :

| | | |
|---|---|---|
| *á*- | ve *má*ter *dó*- | lo- *ró*sa |
| nous | *á* do*róns*, mère | *dés* dou*leurs*. |

Pourquoi une théorie nouvelle et arbitraire sur l'accent latin a-t-elle influé sur cette composition, musicalement si bien pensée ?

Hermann Springer, Max Schneider et Werner Wolffheim : **Miscellanea Musicae bio-bibliographica**, Jahrgang I, Heft 1, in-8° de 24 pages. Leipzig, Breitkopf et Härtel, la souscription annuelle : 8 mk. (10 fr.)

Ce fascicule est le premier d'un travail musicologique destiné à servir de complément et de supplément au colossal ouvrage d'Eitner. En effet, si le *Quellenlexicon* d'Eitner fait autorité, il ne s'ensuit pas qu'il soit en tout parfait : noms mal orthographiés, omis, noms d'œuvres ou d'imprimeurs transformés en auteurs, déroutent parfois le chercheur. Malgré ces défauts, le travail d'Eitner restera longtemps encore comme le principal répertoire et monument de la science musicologique. Aussi, la commission bibliographique de la Société Internationale de Musique l'a-t-elle choisi comme base des publications qui le doivent mettre au point, soit en en relevant les erreurs, soit en y ajoutant les résultats des recherches nouvelles faites depuis quinze ans.

Ce premier fascicule intéresse plusieurs noms de musiciens français du xv^e au xviii^e siècle, tels qu'Anet, d'Aquin, Leclair, Marchand, etc.

P. N. Otaño, S. J. : **Cantantibus organis**, motet à 4 voix et orgue. Saint-Sébastien, Casa Erviti, 0 fr. 75.

Très intéressant spécimen d'écriture polyphonique avec partie d'orgue concertante, traitée à la manière du xvii^e siècle, de très heureuse façon.

Abbé Thinot : **Le cantique des Créatures** ou *Cantique du Soleil* de saint François d'Assise. Reims, rédaction des « Miettes franciscaines », 4, rue des Fusiliers, et Paris, bureau des « Publications franciscaines », 4, rue Cassette ; 3 fr. 50, chant seul, 0 fr. 20.

Charmant essai d'interprétation française en style grégorien, avec un accompagnement d'orgue très soigné, de M. Ch. Pénaud.

## *VIENT DE PARAITRE. Œuvres recommandées :*

Abbé C. Boyer : *Quatre chants populaires à la bienheureuse Jeanne d'Arc*, net, 0 fr. 60 ; chant et paroles seules sans accompagnement, 0 fr. 25 ; réduction par quantité.

Œuvres nouvelles et populaires du fécond auteur, qui seront bien accueillies pour les prochaines fêtes de Jeanne d'Arc. On peut les demander en commission au Bureau d'Édition.

Édition Biton :

F. de La Tombelle : *Prière à Notre-Dame* (*Sub tuam*), harmonisation de la version ambrosienne et motet à 3 v. égales, 2 fr. 50 ; *Chantons un hymne de victoire*, cantique à saint François-Xavier, 1 fr. 50 ; Jos. Vranken : *Missa « Haec dies »*, à 2 v. inégales et orgue, 2 fr. 50 ; Stehle : *Tantum ergo* et Invocation, à 4 v. égales ou inégales, 1 fr. 75.

Édition Janin :

Abbé F. Brun : *Les saluts grégoriens*, collection de pièces grégoriennes pour les saluts ( acompagnement des petites feuilles éditées par la *Revue du Chant grégorien*), 2e série, 3e livraison, chants en l'honneur du Sacré-Cœur ; 6e série, 1re livraison : chants pour la Pentecôte; 8e série, 2e et 3e livraisons: en l'honneur de saint Joseph ; chaque livraison : 2 fr. ; *Cinq pièces brèves*, pour orgue ou harmonium (sur des thèmes grégoriens), 1 fr. 75 ; F. de La Tombelle : *Dix pièces pour orgue*, 1er cahier, 3 fr. ; 2e cahier, 2 fr.

Édition Schwann :

Federico Chiesa : *Missa « Te laudamus »*, 4 v. et orgue, 3 fr. 25 ; Kindler : *Missa quarta*, 4 v. (et orgue *ad libitum*), 2 fr. 50; Verheyen : *Missa in honorem B. Mariae V.*, 5 v. mixtes, 2 fr. ; Veghel, 6 Répons à 4 v., 1 fr. 60 ; Bertrand Pohl, *Ecce sacerdos* pour la réception de l'Évêque, à 4 v., 1 fr. 10 ; Wiltberger : *Cantus eucharistici*, à 4 v. d'hommes, 1 fr. 35 : Vranken, *Te Deum*, à 2 v. mixtes et orgue, 1 fr. 35 ; Franssen, *Te Deum*, à 4 v. et orgue, 1 fr. 60.

## *REVUE DES REVUES (articles à signaler) :*

*Les Chansons de France*, n° 21. — Numéro entièrement consacré aux très curieuses chansons recueillies en Limousin par MM. J.-B. Chèze, L. Branchet et J. Plantadis ; signalons en particulier les chansons religieuses, très spéciales au Limousin, et qu'il faut rapprocher de celles que les mêmes auteurs ont publiées il y a quelques années dans la *Tribune*.

*La Petite Maîtrise*, n° d'avril. — Texte : L'Accentuation dans le chant grégorien, *Dom Yves Laurent*. Méthode d'harmonium (suite), *R. Vierne*. Comment on compose un cantique (suite), *Abbé P. Brun*. Musique : Choral, *Ch. Tournemire*. Antienne, *Niederemeyer*. Verset, *Chabot*. Elévation, *Paraire*. Prélude, *R. Vierne*. Berceuse à l'Enfant Jésus, *R. Guignard*.

*Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique*, livr. 6. — A. Schering : Sur l'histoire du chant en solo avec accompagnement au xvie siècle. [Étude très complète, reculant bien plus loin que le madrigal polyphonique l'origine de cette forme, et prouvant par des textes curieux et précis que les Italiens, dès 1486, ont cultivé le solo de chant accompagné à la viole ; spécimen de 1539.]

*Revue musicale S. I. M.* nº 2. — A. Dolmetsch : Un problème d'ornementation chez Bach [dans l'*aria* des trente variations].

*Monde musical*, nº 4. — Laurent Ceillier : Les Autres [ce sont les autres musiciens, compositeurs souvent de grand talent, qui appartiennent à la même famille qu'un grand maître, dont la gloire a éclipsé leur souvenir ; détails intéressants sur les Bach, les Mozart, etc.]

*Musique sacrée*, nºˢ 3-4. — L. Préchantre : L'intonation des psaumes [ingénieuse et très claire leçon pratique]. H. Durieu : Le chant dans les séminaires d'autrefois [et documents nouveaux].

*Revue grégorienne*, nº 1. — Felipe Pedrell : L'École grégorienne de Solesmes en Espagne. [Nous regrettons qu'un article signé du plus grand musicologue espagnol mentionne uniquement les efforts des Bénédictins de la congrégation de Montserrat, alors que leurs confrères de Silos, avec l'aide d'autres Bénédictins français, accomplissent un labeur au moins aussi grand.]

*Revue française de musique* [ex-*Revue musicale de Lyon*], nº 1. — Félicitations à notre confrère pour sa belle transformation : souhaits de succès.

*Musica Sacro-Hispana*, nº 3. — Encartage : J. Valdès, très beau *Miserere* à trois voix mixtes (S. T. B.)

*Santa Cecilia*, nº VIII (152). — X : La messe *Iste Confessor* de Palestrina [suite et fin].

*Caecilienvereinsorgan*, nº 3. — Dʳ P. Wagner : Une importante découverte sur l'histoire de la liturgie et du chant liturgique ? [Met au point la prétendue découverte publiée par le P. Joh. Thibaut dans un récent ouvrage ; c'est une lettre attribuée à saint Jérôme et dont le caractère apocryphe est depuis fort longtemps amplement démontré.] Dʳ. P. Drussel : Le Lied des Sept Paroles du Sauveur sur la Croix [reproduction d'une étude excessivement remarquable parue dans le *Musikalischen Wochenblatt*, de Leipzig, en 1892, sur l'histoire de la musique et des textes, reproduits directement d'après les originaux, de ce célèbre choral allemand].

*Musica sacra* (Ratisbonne), nº 4. — Dom Johner : Le graduel pascal *Haec dies*, [excellente étude thématique et esthétique]. W. Hohn-Bad : La messe *O quam gloriosum* de Vittoria.

*Eucharistie* (Paris, Bonne Presse), nº 24. — A. G. : La musique dans les congrès eucharistiques.

*Notre-Dame* (Paris, Bonne Presse), nº 14. — A. Gastoué : Une prière chantée : l'*Ave Maria* à travers les âges [du vᵉ au xviᵉ siècle].





# VARIÉTÉS

Notre dernier numéro relatait les efforts pratiques d'un curé de campagne des Ardennes, M. l'abbé Alexandre, à Neuflize, pour organiser chez lui un « lutrin », en même temps que le chant des fidèles. Voici de larges extraits du *Règlement du lutrin* et de l'*Instruction sur le chant* que M. Alexandre a *lui-même* imprimés et qu'il à répandus et qu'il commente à ses paroissiens :

## Utilité morale du Chant

I. — *Pour les auditeurs :*

Exécuté avec art, sentiment, et expression, le Chant sacré
Charme l'oreille ;
Embellit les cérémonies ;
Les fait aimer ;
Enrichit la mémoire des plus suaves mélodies ;
Repose l'esprit, soulage la tristesse, dissipe les vaines pensées ;
Élève l'âme ;
La porte à la prière ;
Procure ainsi la gloire de Dieu et le bien spirituel du prochain.

II. — *Pour les jeunes chanteurs :*

*a*) Son étude assidue et persévérante
Fournit une utile et agréable occupation pour les loisirs ;
Préserve contre la démoralisation ;
Fait prendre des habitudes sérieuses ;
Nourrit l'intelligence, car le chant grégorien est un véritable art ;
Forme le goût et le jugement par le discernement du beau ;
Stimule les volontés par l'émulation entre chanteurs.
Puis, au point de vue physique :
Développe et assouplit la voix ;
Fortifie les poumons (les rhumes sont plus rares chez les chanteurs) ;
Force à se bien tenir, à porter la tête droite, à bien prononcer.
*b*) Son exécution à l'église
Oblige à assister aux offices ;
A s'y bien tenir ;
A y prier, le chant étant la meilleure prière ;
Entretient l'esprit chrétien ;

Écarte le respect humain ;

Donne la satisfaction de l'accomplissement d'une bonne œuvre ;

Procure le mérite du bon exemple et de l'apostolat ;

Est une source de délicieux souvenirs pour plus tard ; car on aime à se rappeler les chants de son jeune âge, quand on n'y est plus : ils vous ramènent la vision du beau temps de la vie, à jamais fini.

I. — Il est à désirer qu'il y ait toujours au lutrin au moins quatre chanteurs, grands ou petits.

*L'accompagnement de l'orgue ou de l'harmonium n'est pas requis ; il n'est que permis. Il sert de décor au chant, il le soutient, mais il ne doit jamais le couvrir.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

III. — Pour être admis au lutrin, il faut avoir étudié suffisamment le plain-chant grégorien.

*Un enfant qui est doué d'une voix juste, s'il a du goût et un vrai désir d'apprendre le chant, avec de l'assiduité et de l'application aux exercices et enfin de la persévérance, arrivera vite à le savoir ; et il éprouvera un réel plaisir à chanter, dès qu'il pourra chanter avec art.*

*Il faut commencer très jeune l'étude du chant : plus on avance en âge, moins il est facile de l'étudier avec fruit. — Avis aux parents qui tiendraient à l'honneur de voir leurs fils chanter à l'église.*

*Les voix d'enfants, bien exercées, sont très belles.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

VI. — Les chantres arriveront à la sacristie au moins quelques minutes avant le commencement de chaque office.

Ils y garderont le silence.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

VIII. — Ils ne perdront jamais de vue que le chant des offices est une prière solennelle faite au nom de l'Église Catholique.

Ils devront donc toujours chanter avec piété.

*Un chant purement mécanique, c'est-à-dire qui ne part que des lèvres et non du cœur, manque d'expression, n'émeut pas l'âme, et par conséquent n'atteint pas son but.*

IX. — « Par leur tenue modeste et religieuse durant les fonctions « liturgiques, ils se montreront dignes du saint emploi qu'ils exer- « cent. » (*Instruction de S. S. Pie X sur la Musique sacrée.*)

Par exemple, ils seront les premiers à se mettre à genoux aux moments voulus, à répondre aux prières vocales avec les assistants, quand il y a lieu, etc...

X. — Ils chanteront toujours debout, le corps droit, la tête haute, les yeux sur leur livre et les mains au pupitre.

XI. — Un cahier *Indicateur* les renseignera sur les chants et les particularités de chaque office. Ils devront s'y conformer exactement, ainsi que l'organiste, sans avoir besoin de se consulter entre eux.

XII. — Tout office devra être étudié assez longtemps à l'avance ; car l'on ne trouve vraiment beau, et l'on ne chante vraiment avec aisance et avec âme que ce que l'on sait pour ainsi dire par cœur.

*On ne pourrait savoir un office comme il faut, si on ne le répétait qu'au dernier jour.*

*Du reste, un chant une fois su à fond restera gravé dans la mémoire pour les fois suivantes.*

XIII. — Celui qui, par un cas exceptionnel, n'aurait pu apprendre tout ce qu'il devait chanter, ne chantera pas les pièces dont il ne sera pas sûr.

*Il est impossible de chanter parfaitement à première vue.*

Voilà d'excellents préceptes, et parfaitement pratiques ; nous savons que, mis en application, ils ont pleinement réussi.



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS. — Mai-Juin 1912.

A Mademoiselle LOUISE MARTIN.



# TROIS MOTETS

à 3 Voix mixtes.

## I
## AVE, MARIA

à 3 Voix mixtes (SOPRANO, ALTO & BASSE)

l'Abbé C. BOYER

**N° 128**

**Moderato**

SOPRANO
ALTO
BASSE

p

Soprano: A-ve, Ma-rí-a, á-ve, Ma-rí-a, grá-ti-a plé-na, Dó-mi-nus té-cum:

Alto: A-ve, Ma-rí-a, á-ve, Ma-rí-a, á-ve, Ma-rí-a, grá-ti-a plé-na, Dó-mi-nus té-cum:

Basse: A-ve, Ma-rí-a, á-ve, Ma-rí-a, á-ve, Ma-rí-a, grá-ti-a plé-na, Dó-mi-nus té-

Partition, Net: 2f 50. Parties de Chœur, Net: 0f 50.
Répertoire Moderne de la Schola Cantorum. (Série vocale)

be - ne - díc - ta tu in mu - li - é - ri - bus, et

be - ne - díc - - ta tu in mu - li - é - ri - bus, et

- cum: be - ne - díc - ta tu in mu - li - é - ri - bus, et be - ne -

be - ne - díc - tus, et be - ne - dic - tus ___ frúc - tus

be - ne - díc - tus, et be - ne - dic - tus frúc - tus

- díc - tus, et be - - ne - dic - tus frúc - tus ___

vén - tris tú - i *f* *rit.* Jé - - - sus.

vén - tris tú - i *f* *rit.* Jé - - - sus. *f* Sánc - ta Ma -

vén - tris tú - i *f* *rit.* Jé - - - sus. *f* Sánc - ta Ma -

*f* Sánc - ta Ma - ri - a, ___ Má - ter Dé - - -

- ri - - - - - a, Má - ter Dé - - -

- ri - - - - a, Má - ter Dé - - -

*p*
- - - - i, ó - ra pro

, *p*
- - - - i, ó - ra pro nó - - -

, *p*
- - - - i, ó - ra pro nó - bis, pro

- nó - bis pec - - ca - tó - ri - bus,

- - bis pec - ca - tó - ri - bus,

*cresc.*
- nó - - - - - - - bis pecca - tó - ri -

*cresc.*
nunc et in hó - - ra mór - tis, mór - tis

*cresc.*
nunc et in hó - - ra mór - - tis

- bus, nunc et in hó - - ra mór - - tis

*rit.*
**Plus lent**
nós - - - træ. A - - - men.

*rit.*
nós - - - træ. A - - - men.

*rit.*
nós - - - træ. A - - - men.

# II

# SALVA NOS

Pour SOPRANO ALTO & TÉNOR

Dolce. (♩ = 66)

SOPRANO

ALTO

TÉNOR

Sál - va nos, sál - va nos, Dó-mi - ne, vi-gi - lán - - - - - - - - - - - - - - tes,

Sál - va nos, sál - - va nos, Dó - - - - - - - mi - ne, vi - - gi - lán - - - - - - - - - - tes,

Sál - va nos, sál-va nos, Dó - - mi - ne, vi - gi - lán - - - - - - - - - - - - - - - tes, Cus - tó - di nos dor-mi-én -

rit. poco

pp

Cus - tó - di nos dor - mi - én -

pp

Cus - tó - di nos dormi - én - tes, cus - tó - - di nos, cus -

pp

- tes, Cus - tó - di nos, cus - tó - di nos,

- tes, dor - mi - én - - - tes, cus - tó - di nos dormi -

rit.

- to - di nos dormi - én - - tes, dor - mi - én - - -

rit.

cus - tó - di nos dor - - mi -

rit.

Moins lent. (♩ = 120)

ppp mf

- én - - tes, ut vi - gi - lé - - - - - - -

ppp mf

- - - tes, ut vi - gi - lé - - - - - - -

ppp mf

- én - - tes, ut vi - gi - lé - - - - - - -

- - - - - - mus cum Chrís - - -

- - - - - - - mus cum Chrís - - -

- - - - - - - - - mus cum Chrís -

- - - - to, cum Chris - - - to,

- - - to, cum Chris - - to, et re-qui-es -

- - - - - - to, cum Chris - - to,

*Dim. et ralent. progressivement.*

et re-qui-es - cá - mus in pá - -

- cá - mus in pá - - - - ce, in pá -

et re-qui-es - cá - - - mus in ——— pá -

- - - ce, in pá - ce, in pá - -

- - - - - - - ce, in pá - ce,

- - - - - ce, in pá - ce, in pá - ce,

*rall.* *ppp* *T. P.* *ppp* *rit.*

- - - - ce. -ce. Al-le - lú - - ia.

*rall.* *ppp* *ppp* *rit.*

in pá - - - ce. -ce. Al-le - lú - - ia.

*rall.* *ppp* *ppp* *rit.*

in ——— pá - - ce. -ce. Al-le - lú - - ia.

# III
# FUNDATA EST DOMUS DOMINI

Chœur à 3 Voix inégales

Allº maestoso

SOPRANO *f*
Fun_dá_ta est___ dómus Dó_mi_ni,___ fun_dá_ta est___ dó_mus Dó_mi_ni sú_pra vér_ticem món_ _ti_um, et ex_al_tá_ta est,___ et ex_al_tá_ta est___ *allarg.* sú_per ó_mnes cól_ _les: *ff* Et

ALTO *f*
Fun_dá_ta est dómus Dó_mi_ni, fun_dá_ta est___ dó_mus Dó_mi_ni___ sú_pra vér_ti_cem *rit.* món_ti_um, et ex_al_tá_ta est, et ex_al_tá_ _ _ta, et ex_al_tá_ta est súper ó_ *allarg.* _mnes cól_ _ _ _les: *ff* Et

BASSE *f*
Fun_dá_ta est___ dómus Dó_mi_ni, fun_dá_ta est dó_mus Dómi_ni sú_pra *rit.* vérti_cem món_ti_um, et ex_al_tá_ta est, et ex_al_tá_ _ta est sú_per ó_ _ *allarg.* _mnes___ cól_ _ _les: *ff* Et

vé - ni-ent ad é - am ó-mnes gén - - tes, et dí - -
vé - ni-ent ad é - am ó-mnes, ó - mnes gén - - - -
vé - ni-ent ad é - am ó-mnes, ó - mnes gén - - - -

*rall.*
- cent, et dí - - cent:
*rall.*
- - - tes, et dí - cent, et dí - - cent:
*rall.* **Tempo**
- - - tes, et dí - - - cent: Gló - ri-a tí-bi,

Gló - ri-a tí-bi, Dó - mine,
Gló - ri - a tí-bi, Dó - mi - ne, gló - ri - a tí-bi, Dó - -
Dó - mine, gló - - ri - a, gló - - ri - a, gló - -

*rall.* *ff*
gló - - - - ri - a tí - - bi, Dó-mi - ne.
*rall.* *ff*
- - mi - ne, gló - - - ri - a tí - bi, Dó-mi - ne.
*rall.* *ff*
- - - ri - a tí-bi, Dó - - mi - - ne.

Dix-huitième Année | N° 6 | Juin 1912

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (Ve)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# Un curieux passage de saint Augustin

L'explication mystique et symbolique des psaumes, entre le IIIe et le VIIe siècle de notre ère, a été l'un des principaux objets de l'attention des Pères de l'Église et des Docteurs. Pour nous en tenir aux Latins, saint Jérôme et saint Augustin, Cassiodore et Isidore, ont particulièrement excellé dans ce genre. Leur but, comme leurs procédés de travail, sont intéressants.

Leur but : commenter la parole sacrée, afin que leurs auditeurs, en chantant les psaumes, goûtent tout « le bon de la psalmodie » [1] et en tirent des « fruits spirituels ». Leurs procédés de travail : c'est, suivant la méthode habituelle aux rhéteurs, aux grammairiens, aux lexicologues, de rechercher ce qui a déjà pu être écrit sur le sujet, en le joignant à ses propres réflexions ou observations.

1. *De bono psalmodiae.* Nicetas de Remesiana, au IVe siècle, a écrit quelques chapitres sous ce titre ; attribués communément à Nicetius de Trèves, qui vivait trois cents ans plus tard, ils ont été reproduits dans la *Patrologie latine*, t. LXVIII, col. 372.

On ne saurait juger avec précision les diverses *enarrationes* que nous ont laissées ces auteurs, sans se mettre en contact avec leur auditoire, ou avec le genre adopté en vue même de cet auditoire et du but proposé. Dans l'œuvre des Pères, on doit en effet distinguer d'abord le *sermo* décoratif, écrit dans un style châtié, soumis aux lois du « nombre » [1] harmonieux, où les cadences métriques se vont succédant, pour marquer les fins ou les coupes de phrase : saint Cyprien, l'ancien professeur de Carthage, et le pontife saint Léon, à Rome, ont laissé, en ce genre, de superbes modèles.

A côté du *sermo*, gloire de la chaire chrétienne, se place l'*homélie*. Comme son nom le signifie, c'est là une simple « conversation », d'un style simple, d'un tour familier, même vulgaire, dans laquelle l'auteur parle la langue habituelle à ses auditeurs, emploie à l'occasion, — et volontairement, — leurs « idiotismes » provinciaux, en les leur reprochant, s'il le juge nécessaire[2], ne craint pas, enfin, de semer de réflexions ou d'anecdotes populaires la trame non pas de son discours, — ce n'en est pas un, — mais de son explication familière.

Or, pour en venir à notre thèse, les *enarrationes* que saint Augustin a laissées sur les psaumes appartiennent à ce genre. Homélies populaires, fréquemment adressées aux bateliers et aux marins du port de Carthage, et que l'évêque, la plupart du temps, improvisait, voilà ce que sont, pour une bonne part, ses productions en ce genre.

L'ex-rhéteur ne prenait même pas toujours, s'il les préparait, la peine de les écrire : les pièces de ce genre nous sont ordinairement parvenues *sténographiées* par quelqu'un des clercs de la famille épiscopale. Les manuscrits anciens des recueils augustiniens offrent ainsi, aux amateurs des *notes tironiennes*, toute une mine d'observations.

Donc, auditoire très populaire, improvisation « lâchée », discours transmis par la « sténo », voilà, sur la question « style » et leur reproduction, comment il faut aborder l'étude de ces œuvres.

Mais, par le fait même de leur genre, du genre nécessité, et aimé, de l'auditoire, les *enarrationes* contiennent une foule de détails piquants et curieux. C'est là que le musicologue trouvera, à l'occasion, matière à glaner.

Car le psaume, c'est, à l'origine, une hymne hébraïque chantée, au son des instruments, dans le service du Temple de Jérusalem. Chaque fois que les psaumes font mention de musique, les écrivains ecclésiastiques n'ont pas manqué de la relever, et c'est ainsi que saint Augustin va nous offrir un passage intéressant et singulier.

C'est dans l'explication du psaume CL[e], où diverses sortes d'instruments sont nommés :

1. Louez le Seigneur dans ses sanctuaires :
louez-le dans l'appui de sa force.

1. Ce qu'on a plus tard nommé « cursus ».

2. Par exemple, saint Augustin ne pouvait arriver à faire chanter à ses fidèles le verset *Super ipsum autem* FLOREBIT *sanctificatio mea*, que le populaire prononçait : *Super ipsum autem* FLORIET. (*De doctr. christ.*, II, XIII, 20.)

2. Louez-le dans les forces qu'il manifeste :
louez-le selon la grandeur de sa puissance.
3. Louez-le au son de la *trompette* ;
louez-le sur le *psaltérion* et la *cithare.*
4. Louez-le sur le *tympanon* et le *chorus* [1] :
louez-le sur les *cordes* et sur *l'orgue.*
5. Louez-le sur les *cymbales* bien résonnantes ;
louez-le sur les cymbales joyeuses.
Que toute âme loue le Seigneur !

Ainsi donc, ce psaume magnifique offrait matière aux élucidations musicales, puisqu'il est lui-même une allusion presque perpétuelle à la musique. Saint Augustin n'a pas manqué à le faire. On m'excusera de ne pas reprendre en détail toute son *enarratio* : cela serait ici trop long.

Bornons-nous à la seconde partie du verset 4 : *laudate eum in cordis et organo*, « louez-le sur les cordes et sur l'orgue » [2].

Un peu plus haut, au ℣. 3, *in psalterio et cithara*, l'auteur a parlé déjà d'instruments à cordes, en faisant remarquer que la résonance des cordes est amplifiée, tantôt, comme dans l'un, par la traverse supérieure où sont attachées les cordes, tantôt, comme dans la seconde, par la caisse sonore sur laquelle elles sont tendues, boîte de résonance inférieure [3]. Saint Augustin en avait tiré une image symbolique, destinée à frapper son auditoire, des résonances spirituelles de l'âme, *in superioribus et in inferioribus.*

Voici maintenant la première partie du passage qui nous occupe :

*Laudate eum in cordis et organo.* Ps. CL, ℣. 4.

*Cordas* habet et psalterium et cithara, quae superius commemorata sunt. *Organum* autem, *generale est nomen omnium vasorum musicorum*, quamvis jam obtinuerit consuetudo ut *organa* proprie dicantur ea quæ inflatur follibus (quod genus significatum hic esse non arbitror). Nam cum *organum* vocabulum graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis, hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant ; ut autem *organum* dicatur; magis latina, et ea vulgaris est consuetudo.

Le psaltérion et la cithare, dont on a parlé plus haut, ont des cordes. Pour le mot *organum*, *c'est le nom général de tous les instruments de musique*, bien que l'usage ait prévalu de nommer plus proprement *organum* [ orgue ] ceux que l'air pénètre par le moyen de soufflets (je ne pense pas que ce soit le genre désigné ici). Car, bien qu'*organum* soit un terme grec, qui, ainsi l'ai-je dit, est le nom général de tous les instruments de musique, celui qui a des soufflets est appelé d'un autre nom par les Grecs ; mais le nommer *organum* est la coutume beaucoup plus latine et répandue.

1. Les auteurs ont varié sur l'explication de ce mot. Les uns n'y voient que le chœur des voix chantant ensemble ; les autres, l'instrument appelé du même nom, et dont la description correspond à la *musette* : une outre enflée par le souffle, et percée de deux tuyaux, dont l'un transmet l'air, l'autre sert à jouer. C'est du moins l'explication que donne Raban Maur, *de Universo*, l. XVIII (*Patr. lat.*, t. CXI, col. 499).

2. Nous nous servons de l'édition classique de saint Augustin donnée par les Bénédictins de Saint-Maur, en soulignant ou en mettant mieux en relief, par alinéas ou par ponctuation, les divisions du texte, qu'on trouvera aussi reproduit dans la *Patrologie latine*, t. XXXVI-XXXVII, col. 1964.

3. La cithare était un instrument de la famille des mandolines : le nom, et en partie la forme, sont d'ailleurs conservés dans la « guitare ».

Le prédicateur, qui est renseigné, — et tient à le montrer aux auditeurs, — signale l'amphibologie du terme *organum.* En grec, en effet, l'équivalent ὄργανον signifie seulement *organe* ou *instrument ;* un peu plus loin, à l'explication du dernier verset, saint Augustin l'emploiera dans ce même sens : *voce, ut est per fauces et arteria, sive* ORGANO *aliquo cantantis hominis,* « la voix [est mise en mouvement] par la gorge et les muscles, ou tout autre *organe* de l'homme qui chante ». Donc, premier sens du mot.

Deuxième sens : l'instrument à soufflet. L'évêque prévient qu'il ne croit pas qu'il s'agisse ici, au ℣. 4, de cet instrument, car les Grecs ont un autre terme pour le désigner (évidemment, il a en vue la distinction des orgues *hydraules* et *pneumatiques*). Or, ce qu'il est bon de savoir, et justifie cette remarque de saint Augustin, c'est que le psautier dont il se sert est traduit sur la version grecque des Septante : si cette version avait désigné l'instrument à soufflets, elle aurait eu évidemment non point ἐν ὀργάνῳ, — que le translateur a rendu simplement par l'équivalent latin *in organo,* — mais l'un des deux autres vocables. Donc, du moment que le texte latin, reproduisant fidèlement le grec, dit *organo,* il ne faut pas prendre ce mot, dans ce passage, d'après son acception usuelle et restreinte bien que latine, mais, troisième sens du mot, dans la signification générale d'INSTRUMENT de musique, sans autre désignation.

C'est de cela que saint Augustin prévient ses auditeurs : en employant ici, comme dans le psaume qu'il explique, le vocable *organum,* il n'entend pas parler d'un « orgue », mais d'un autre « instrument ». Et cela rend claire toute la seconde partie de ce passage, qui sans cela deviendrait inintelligible :

Quod ergo ait, *in cordis et organo,* videtur mihi aliquod organum quod cordas habet[2] significare voluisse : non enim sola psalteria et cithara cordas habent. Sed quia *in psalterio et cithara* [1], propter sonum ab inferioribus et superioribus, inventum est aliquid quod secundum hanc distinctionem potest intelligi, aliud nos in ipsis cordis quaerere admonuit: quia et ipsae sunt caro, sed jam a corruptione liberata.

Si le psalmiste dit *in cordis et organo,* il me paraît qu'il a voulu parler de quelque *organum* [= instrument] à cordes [1] : car il n'y a pas que les seuls psaltérions et cithares qui aient des cordes. Mais comme dans *in psalterio et cithara* [2], à cause du son qui résonne soit dans la partie inférieure, soit dans la partie supérieure, on a déjà trouvé quelque [allusion] qui puisse être inspirée par cette différence, il a voulu nous avertir ici de chercher autre chose à propos de ces mêmes cordes : c'est qu'elles sont en effet de la chair, mais une chair délivrée de la corruption.

Évidemment, le symbolisme paraîtra à nos contemporains d'un goût bizarre ; des cordes à boyaux séchées, image des corps glorifiés, forment des *concetti* un peu trop recherchés ; il est probable que cela convenait à

1. Ce serait rendre le texte incompréhensible que de traduire « orgue à cordes ». L'expression *aliquod organum,* « quelque instrument », revient dans le passage du ℣. 8 cité plus haut, *organo aliquo,* avec le sens bien net d' « instrument » ou « organe ».
2. Rappel de l'explication du § 3.

l'esprit des marins de Carthage. Et Dieu sait si les prédicateurs populaires, à quelque époque que ce soit, se sont privés d'images excentriques!

D'ailleurs, au temps même de saint Augustin, le célèbre sermon *De promissionibus Dei* établit des comparaisons entre les âmes des saints et les..... accents aigus, graves et circonflexes servant à la musique, allusion aux neumes primitifs. Le même sermon contient, un peu plus loin, une comparaison entre l'Église chrétienne et un orgue : les saints étant symbolisés par les tuyaux, le Verbe divin est le souffleur, et l'Esprit-Saint est l'air qui fait vibrer l'instrument [1]. C'est donc une comparaison du même ordre que celle du Docteur d'Hippone, et, si l'une n'a pas inspiré l'autre, elles procèdent à coup sûr d'une même idée, proviennent peut-être d'une même source. Et l'on va voir que l'idée, triviale de prime abord, va servir à élever très haut l'esprit.

En effet, « délivrées de la corruption », si ces cordes sont aptes à vibrer, ce n'est jusqu'ici que séparément :

Quibus fortasse ideo addidit « organum » non ut singulae sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinatur [ *ou* ordinantur ] [2] in organo. Habebunt enim tunc sancti Dei differentias suas consonantes, non dissonantes, id est consentientes, non dissentientes, sicut fit suavissimus concentus ex diversis quidem, sed non inter se adversis sonis.

C'est probablement pour cela que le psalmiste leur a adjoint le mot « organum », afin qu'elles ne sonnent pas seules, mais qu'elles consonnent d'une diversité concordante, de la manière qu'elles sont combinées dans l' « organum » (instrument) [ *ou* comme cela se fait sur l'orgue ] [2]. Car les saints de Dieu auront alors aussi leurs différences consonantes, et non dissonantes, c'est-à-dire s'accordant, et non pas s'opposant, comme en un très suave concert de sons, divers à la vérité, mais qui, entre eux, ne sont point opposés.

Amédée Gastoué.

1. Voir mes *Origines du chant romain*, p. 161, et ma *Musique d'église*, p. 29.

2. *Ordinatur* ou *ordinantur* ? Cela change le sens de la phrase et mériterait une petite étude musico-lexicologique ; je remercie ici mon ami Maurice Emmanuel d'avoir bien voulu, à ce sujet, consulter deux maîtres de la philologie latine, MM. L. Havet et P. Lejay. Or, la grammaire, et vraisemblablement le sens voulu par saint Augustin, demandent *ordinantur* : il s'agit de la façon dont les cordes « sont disposées sur l'instrument ». Il est à peine besoin de faire remarquer à nouveau qu'il ne faut pas lire « sur l'orgue », d'abord parce qu'il n'existe point d' « orgue à cordes », et ensuite parce que le prédicateur a pris soin, précédemment, d'avertir qu'il emploie « organum » dans le « sens général d'instrument de musique ». La question semblerait donc réglée ; mais les commentateurs du même ps. CL venus après saint Augustin, et qui connaissaient son texte, paraissent avoir compris qu'il s'agissait ici de l'orgue, et ont lu *ordinàtur*, « ainsi que cela se fait sur l'orgue ». (Cf. Amalaire, *de Ecclesiasticis officiis*, l. II, c. III. (*Patr. lat.*, t. CV, col. 1107.)

Le sens du passage peut donc rester douteux. Si on lit le pluriel, saint Augustin fait allusion au jeu de deux parties au moins sur les instruments à cordes, en usage dans toute l'antiquité. (Cf. M. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, I.) Si on lit le singulier, il s'agit de l'orgue : dans ce cas (que ce soit le sens de saint Augustin ou celui des commentateurs), c'est l'allusion la plus ancienne, je crois, au jeu de deux (ou plusieurs ?) parties sur cet instrument.



# Nouvelles musicales

## ROME

Le grand orgue de Saint-Pierre. — Le projet de substituer un grand orgue monumental aux orgues actuellement à la basilique de Saint-Pierre du Vatican a pris corps d'une façon qui semble définitive.

La fabrique de Saint-Pierre, après un long échange d'observations, vient enfin d'accepter définitivement et complètement le projet présenté par le comité et, par une lettre décisive, S. E. le Cardinal Archiprêtre de Saint-Pierre en a informé récemment le comité. En conséquence, S. E. le Cardinal Archevêque de Paris vient d adresser la lettre suivante aux promoteurs de cette œuvre :

« *A Messieurs les membres du Comité des orgues de Saint-Pierre de Rome.*

« Messieurs,

« A l'occasion du Jubilé sacerdotal de N. T. S. P. le Pape Pie X, des catholiques zélés et des amis de l'art chrétien ont formé le projet d'offrir à la basilique Saint-Pierre de Rome des orgues monumentales dignes de la plus grande église du monde.

« Le Saint-Père a daigné agréer ce projet, et les autorités chargées de l'administration de la Basilique ont fixé les conditions dans lesquelles il pourra être exécuté.

« L'heure est donc venue de faire appel à la générosité des catholiques et de leur demander les ressources nécessaires.

« Je suis heureux, pour ma part, d'encourager et de bénir cet appel.

« J'ai la confiance qu'il sera entendu.

« Les fidèles de tous les pays auront à cœur de donner ce témoignage de piété filiale au Pontife suprême. Offertes par une souscription mondiale, les orgues de Saint-Pierre seront comme les voix réunies de la catholicité tout entière, redisant au prince des apôtres et à son successeur : « Vous êtes Pierre, et sur cette pierre « Jésus-Christ a bâti son Eglise contre laquelle les puissances de l'enfer ne prévau- « dront jamais ! »

« Agréez, Messieurs, l'expression de mes sentiments très distingués et bien dévoués.

« ✝ Léon-Adolphe, Cardinal Amette,
« *Archevêque de Paris.* »

Les souscriptions sont reçues chez le trésorier du Comité français, M. Maurice Bouts, 13, rue Pasquier, à Paris, ou au siège du Comité, chez M. Mutin, 15, avenue du Maine.

= L'Antiphonaire poursuit son deuxième tirage. Les remaniements musicaux nécessités par la nouvelle ordonnance du psautier, et les remaniements typographiques

qui en découlèrent ont pris fin. L'apparition du livre tant attendu dans nos églises est désormais relativement proche : elle sera bien accueillie. On sait en effet que la nouvelle organisation des offices publics sera obligatoire à partir du 1er janvier 1913 : on a même parlé d'anticiper cette date, en faisant partir cette obligation non du début de l'année civile, mais du début de l'année ecclésiastique, 1er dimanche de l'Avent.

Le nouveau psautier, qui contient un ordre différent, et quelques chants autres que dans les anciens livres, impose par ce fait l'obligation de se servir de l'Antiphonaire vatican, dont nous ferons ressortir les particularités au moment de son apparition.

= Nous aurions voulu reproduire déjà le *Règlement sur la Musique sacrée* publié par S. E. le Cardinal-Vicaire, pour la ville et le diocèse de Rome, que nous avons signalé il y a quelque temps. Mais, notre dessein étant de le présenter dans tout un intéressant ensemble sur le même sujet, la publication dans nos pages en sera remise à un prochain numéro.

## FRANCE

Sèvres (diocèse de Versailles). — Cette coquette paroisse de la banlieue parisienne, grâce à la bienveillance de M. le Curé et au zèle de M. Civil y Castellvi, maître de chapelle, a maintenant des offices remarquables et modèles. A Pâques, on y a exécuté :

A la grand'messe, *Kyrie* de la messe brève de Palestrina, *Sanctus* de la messe « IVe ton » de Vittoria, *Gloria* et *Agnus* de la messe pontificale de Perosi, l'*Alleluia* du « Messie » de G. Hændel. A l'orgue, un *Choral* de J.-S. Bach.

A la messe de 11 h. 1/4, Pièces d'orgue de C. Franck, A. Le Bègue, Couperin et J.-S. Bach.

Aux vêpres et au salut, Faux-bourdons de Perruchot, pièces de chant d'Aichinger, R. de Lassus, A. Guilmant, V. d'Indy.

Tout le plain-chant de la messe, bien entendu, était pris dans la Vaticane.

Bravo !

On nous dit que d'ailleurs la paroisse voisine, Bellevue, va rivaliser avec Sèvres, et que déjà des groupes importants de fidèles s'y exercent au chant grégorien collectif, sous la direction de Mme Jumel, professeur à la *Schola*.

Limoges. — Nous lisons dans le *Courrier du Centre* :

Dimanche, à la cathédrale, les offices du jour de Pâques, empruntés en grande partie à l'édition vaticane, furent interprétés avec un sentiment profondément religieux et un art exquis.

A signaler, à la grand'messe, le *Haec dies* et l'*Alleluia*, dont la cantilène, délicatement rendue par les voix si fraîches et si pures des enfants de la maîtrise, semblait nous transporter en plein moyen âge, évocation toute naturelle sous les voûtes de notre belle cathédrale, s'il est vrai que, selon l'expression d'un maître de l'art : « Les cathédrales gothiques ne sont plus que du plain-chant grégorien en granit. »

Au salut, après le traditionnel *O filii*, il nous fut donné d'apprécier quelques motets pour chœurs mixtes, du répertoire de la *Schola Cantorum* de Paris, motets d'un style religieux, sans doute, mais moins saisissant que le *Pascha nostrum immolatus est* de l'Alleluia.

La foule, en effet, qui a toujours et malgré tout le véritable sentiment de l'art religieux, a accueilli de nouveau cette pièce avec un silence impressionnant.

Rien d'étonnant, d'ailleurs, quand on connaît l'artiste chrétien qui avait préparé cette belle journée grégorienne.

Grenade-sur-Adour (Landes). — Qui donc disait que les patronages étaient difficilement accessibles à la bonne musique ? Le patronage de Grenade-sur-Adour a prouvé, au moment de la Passion, la fausseté de cette allégation. Voici, en effet, pour accompagner des tableaux vivants et mimés sur la Passion, d'après les œuvres des

grands maîtres de la peinture, un extrait du programme musical, exécuté par un chœur de trente voix et un petit orchestre :

*Marche sacrée d'Athalie*, Mendelssohn ; *Air ancien* harmonisé par Marcel Rouher ; *Dieu d'Israël*, à 6 voix, Méhul ; *Allegretto* de la 7e symphonie, Beethoven ; *Lied*, Grieg ; *Lied*, Schumann ; *Presto*, Hændel ; *Ave Maria*, Schubert ; *Andante* de la 12e sonate, Mozart ; *Andante* de la Symphonie en *la* mineur, Mendelssohn ; *Choral*, Gounod ; *Adoramus te, Christe*, Th. Dubois ; *Romance funèbre*, Mendelssohn ; *Stabat*, Gounod ; *Marche funèbre, pour un héros*, Hændel ; *Tollite hostias*, Saint-Saëns ; *Marche héroïque*, Schubert ; Grand chœur de *Judas Macchabée*, Hændel.

Les chœurs et l'orchestre étaient sous la direction de M. Laglaye, maître de chapelle des Séminaires d'Aire, auquel nous adressons nos meilleures félicitations.

Anjou. — Il paraît que l'Anjou n'est pas autant gagné que nous le croyions à la cause grégorienne. Dans une paroisse importante du diocèse d'Angers, où un groupe d'amateurs chrétiens s'était depuis trois ans adonné à l'exécution du propre des grandes fêtes selon l'Édition Vaticane, on a dû, après de longues luttes, s'arrêter et reculer. Motif : on ne veut pas que « le chant *moderne* » (lisez : grégorien) remplace « le vieux chant de nos pères » (l'affreux plain-chant de Nivers !). Navrant !

Bordeaux. — Bordeaux nous console de l'Anjou... et d'ailleurs. Nous recevons coup sur coup des nouvelles des plus intéressantes, de chapelles et de paroisses où, jusqu'ici, le mouvement ne faisait que se dessiner, et où il est franchement entré dans le bon courant.

Voici d'abord le programme d'un « Concert spirituel selon le *Motu proprio* du Pape Pie X » en faveur de l'œuvre des sourds-muets et des jeunes aveugles, donné dans la chapelle de l'établissement :

1. *Sub tuum* (2 voix), Guy-Ropartz ; 2. *O sacrum* (4 voix d'hommes), Viadana ; 3. *Ave Maria* (solo et chœur), xve siècle ; 4. *Nunc dimittis* (solo et chœur), Bordes ; 5. *Sanctus* (4 voix mixtes), Boyer. — Sermon. 1. *Alleluia* (des docteurs), Edition Vaticane ; 2. *Ecce quomodo moritur*, Handl ; 2. *Rosa vernans*, Variæ Preces. — Salut. 1. *O salutaris* (4 voix mixtes), Josquin des Prés ; 2. *Ave Maria* (3 voix mixtes), César Franck ; 3. *Tantum ergo*, Edition Vaticane.

Et, d'autre part, voilà les pièces musicales, qui, en dehors du chant grégorien, furent exécutées à l'église Notre-Dame, sous la direction de M. Clastres, maître de chapelle, pour la semaine sainte et Pâques :

Rameaux : Messe (4 voix mixtes), Boyer ; *Panis* (4 voix mixtes), Casciolini ; *Ave Maria* (4 voix mixtes), Houssiau ; *Tantum* (4 voix mixtes), Hasler ; *Que ta grâce*, choral, Morhr.

Jeudi saint : Messe (3 voix d'hommes), Perosi ; — Concert spirituel : I. *Stabat* (Edition Vaticane) ; *Ecce quomodo* (4 voix mixtes), Handl; *Dieu, ta richesse*, Beethoven ; — II. *Eia Mater* (suite du *Stabat*) ; *Omnes amici* (4 voix mixtes), Palestrina ; *Psaume L*, Goudimel ; — III. *Virgo Virginum* (fin du *Stabat*) ; *O vos omnes* (4 voix mixtes), Vittoria ; *O miséricordieux*, Dom David ; *Dieu de mort* (4 voix mixtes), Bach ; *Christus* (Edition Vaticane).

Vendredi saint : *Impropères* (4 voix mixtes), Vittoria.

Pâques : Messe (4 voix mixtes), Van Durme ; *O bone Jesu* (4 voix mixtes), Palestrina ; *Invocationes*, xvie siècle ; *Tantum* (4 voix mixtes), xviie siècle ; *Louez Dieu tout-puissant*), Bach.

Toulouse. — Décidément le Midi bouge : gare à Paris ! Un de nos correspondants nous dit tout le bien que commencent à produire les efforts de M. le chanoine Lassalle, directeur de l'orphelinat de la Grande Allée, et de notre ami M. le Dr Boyer. Depuis le début de cet hiver, tous les offices de l'établissement sont *très correctement* chantés, selon l'Édition Vaticane, par un groupe de petits chanteurs de l'orphelinat, auxquels s'adjoignent plusieurs jeunes gens dévoués de la ville. Au jeudi saint, plusieurs répons de Palestrina, à 4 voix mixtes, et l'admirable chant d'agapes *Ubi caritas*, ont eu un succès qui a dépassé toutes les espérances.

C'est là un bon exemple pour certaines paroisses de Toulouse où, disposant d'éléments nombreux et exercés, on ne sait les utiliser qu'à des œuvres négatives de tout véritable art religieux, tandis qu'on veut ignorer systématiquement le chant grégorien.

Lyon. — Partout on s'organise, partout la réforme gagne du terrain. Nous avons déjà relaté les efforts courageux de M. l'abbé Fressenon et de la Schola palestrinienne des étudiants ecclésiastiques de Lyon. Aujourd'hui, l'« Indicateur des chants » d'une modeste paroisse de faubourg, Notre-Dame-des-Anges, tombe entre nos mains, et nous révèle les résultats acquis. Tout le propre de l'office en pur chant grégorien, le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Missa brevis* de Palestrina, des motets de César Franck, Ch. Bordes, de La Tombelle, F. Moissenet, Jules Meunier, etc., témoignent de la vitalité des « Petits Chanteurs de Marie », qu'une heureuse indiscrétion nous fait connaître.

En ce quartier populeux de la vieille métropole, grâce aux efforts de M. le Curé, des ses dévoués vicaires, de M. Liger, l'excellent maître de chapelle, c'est une vraie *maîtrise populaire*, sur le modèle de celle des Sables-d'Olonne, qui fonctionne, pour la plus grande édification de la paroisse. Honneur aux ouvriers lyonnais !

*
* *

Notre revue était déjà « mise en pages », quand nous sont parvenus les échos des fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans, où l'excellent maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Marcel Laurent, avec ses divers groupes d'exécutants, a procuré *un véritable triomphe* au chant grégorien et à la musique ancienne. Nous en parlerons longuement dans le numéro de juillet.





# Sur la rythmique des neumes dans le *Quid est Cantus*

(Deuxième article)

Dans un premier article[1] sur cette question, nous avons affirmé certaines conclusions, en n'indiquant que vaguement les témoignages sur lesquels nous nous appuyions, croyant que cette méthode serait plus intéressante pour nos lecteurs. Nous avons cependant promis de justifier nos affirmations par une exposition plus détaillée du document ; et c'est à cette tâche que nous nous adressons à présent.

Dans l'interprétation du fragment sur lequel nous travaillons, il y a deux ou trois points principaux. Le premier, c'est l'identification de l'*acutus* de notre auteur, démontrant l' idée qu'il se fait de la nature d'une syllabe longue ; le second serait la signification du mot *accentus* dans le premier paragraphe de son petit traité ; et le troisième serait la signification du mot *punctus*. C'est vers la seconde de ces questions que nous voudrions diriger à présent l'attention de nos lecteurs.

Le mot *accentus*, donc, est généralement usité par les écrivains du moyen âge, pour signifier en quelque sorte l'élément mélodique de la parole ou du chant : les variations de diapason qui arrivent nécessairement lorsque les organes vocaux émettent des sons. Le mot *tonus* est souvent employé dans le même sens ; mais en somme nous pouvons dire qu'il y a cette différence : *tonus* signifie la qualité chantante de la voix humaine en général ; *accentus* indique les divers *mouvements mélodiques* de la voix, la hausse et la baisse de la voix, par lesquelles nous reconnaissons cette qualité chantante qui, en effet, constitue la mélodie. Nous ne savons pas si ces assertions seront contestées ; mais il serait, à notre avis, inutile, et d'ailleurs évidemment impossible de citer, au cours d'un petit article, une longue série de passages. Nous nous contentons donc d'un petit nombre de citations pour illustrer la question ultérieure de la signification des trois espèces d'accents auxquelles fait allusion notre auteur.

Aurélien de Réomé : *Harmonica (sc. pars musicae) est quae discernit in sonis acutum et gravem accentum* (c. iv). *Versus... harum antiphona-*

1. Voir *Tribune*, numéro de septembre-octobre 1911, p. 220.

*rum totus in imo deprimitur, gravisque efficitur vocis accentus* (c. XIII)[1].

John Cotton : *Toni vel accentus in tres dividuntur species, sc. gravem, circumflexum, acutum* (De Musica, c. X)[2].

Aegidius Zamorensis : *Sicut tres accentus species distinguuntur, vid. gravis, acutus et circumflexus, ita et in cantu tres habentur varietates, quia nunc in gravibus movetur, nunc in mediis circumflexione versatur, nunc in acutis quasi saltando movetur* (c. X)[3].

Le Carme anglais, John Hothby, développe cette théorie d'une façon plus ample[4], mais en termes qui se rapprochent remarquablement du langage de notre auteur, vu la distance des siècles qui les séparent : *Li movimenti delle voce sono cinque... recto, intenso, remisso, circonflexo del grave e circonflexo dell' acuto.*

Sa distinction de deux espèces de mouvement circonflexe, illustrées par des exemples, rend parfaitement clair ce que doit dénoter le mouvement ou accent circonflexe, c'est-à-dire un son ou figure mélodique qui se meut d'abord en montant, puis en redescendant (type *torculus*) ; ou bien, en descendant d'abord, puis en remontant (type *porrectus*). Mais d'autres passages, et surtout quelques-uns d'Aurélien, trop longs pour être cités ici, ne laissent aucun doute sur la signification de *accentus circumflexus.*

Nous sommes maintenant à même de décider de ce que veut dire l'auteur dans le premier paragraphe de son traité, dont nous citons ici les paroles :

*Quid est cantus ? Peritia musicae artis, inflexio vocis et modulatio. Quare dicitur cantus ? A canendo, id est a peritia musicae artis vel vocis modulatione. Ortus quoque suus atque compositio ex accentibus toni et ex pedibus syllabarum ostenditur. Ex accentibus vero toni demonstratur in acuto, gravi et circumflexo. Ex pedibus denique syllabarum ostenditur in brevi et longa*, c'est-à-dire :

« Qu'est-ce que le chant ? L'habileté dans l'art musical, le mouvement de la voix et la modulation. Pourquoi l'appelle-t-on chant (*cantus*) ? De l'action de chanter (*canendo*), c'est-à-dire de l'habileté dans l'art musical ou la modulation vocale. Son origine et sa composition est indiquée par les « accents du ton » et les « pieds des syllabes ». Par les accents du ton, on démontre comment il est aigu, grave ou circonflexe. Et par les « pieds des syllabes » on reconnaît ses brèves et longues. »

Notons que, jusqu'ici, l'auteur n'a pas parlé des neumes ; c'est *la musique elle-même* qui est dérivée de *accentus toni et pedes syllabarum ;* et ceci semble clairement signifier que la musique est, à l'origine, créée par ces deux faits, à savoir : que la voix humaine, en parlant, donne nécessairement des variations : *a*) de diapason, et *b*) de durée dans les sons

1. Gerb., I, p. 33, 48.
2. *Ib.*, II, p. 241.
3. *Ib.*, p. 386, et cp. *Tonale S. Bernardi, ib.*, p. 267.
4. Voyez De Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 320, pour *la Caliopea Musicale* de Hothby.

qu'elle émet. Les *accentus toni* sont les variations de diapason qui créent l'élément mélodique de la musique : les *pedes syllabarum* sont les variations de durée qui donnent naissance à l'élément rythmique. Il est donc essentiel, pour la bonne entente du passage en question, d'écarter de notre pensée toute association du mot *accentus* soit avec l'*ictus*, soit avec les signes employés pour dénoter les accents grammaticaux : il s'agit tout simplement ici de l'élément mélodique dans la musique [1].

Mais notre auteur vient à dire que ces *accentus toni*, ces différents *mouvements mélodiques* de la voix, ont donné naissance aux notes ou neumes qui servent à les représenter ; c'est-à-dire que la forme graphique correspondrait au mouvement mélodique. De plus, comme dans la musique il faut considérer non seulement le mouvement mélodique et le diapason, mais aussi la durée des sons ; de même il y a deux groupes de neumes : l'un pourra présenter les sons brefs ascendants, descendants et moyens (cependant voyez plus loin, n. 3), et l'autre pourra représenter les sons longs ascendants, descendants ou ondulants (*circumflexa*).

Ecoutons ses propres paroles :

*De accentibus toni oritur nota quae dicitur neuma. Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum : si autem longa fuerit, erit producta.*

« Des accents du ton est tirée la note, qu'on appelle neume. Si elle doit être simple et brève, on fait un simple *punctus* : mais si elle est longue, ce sera une *producta*. »

L'accent ou son simple ou bref est représenté par un neume qui consiste en un « simple trait » (*unum punctum*, et non seulement *punctum*, « un point » : car le numératif est préfixé) ; le son long est marqué par un signe ou neume prolongé [2]. Ici la syntaxe de notre auteur est un peu confuse, mais le sens général du passage, considéré avec son contexte, semble bien être ce que nous avons suggéré.

Maintenant nous en venons à notre second point principal : la signification du mot *punctus*. Il nous semble que, chez l'auteur, il dénote le signe d'une note simple (au sens moderne) ou bien un son bref ou une syllabe brève. Si, comme se l'imaginent plusieurs commentateurs modernes, il ne signifie que simple point, comment alors peut-il avoir *trois formes ?* Le mot *punctus* ou *punctum* est généralement employé en divers sens par les écrivains du moyen âge; et chez ceux qui parlent *ex professo* de la musique, il veut souvent dire une " note " ou un son simple. Et s'il nous est permis d'en appeler encore à Hothby [3], il nous dit que, de son temps, ce mot embrassait tous les signes (et il y en avait quatre) qui

1. Cp. le langage de saint Augustin cité dans Gerb., *De Cantu*, I, p. 198, où les *pedes* correspondent à la *dimensio temporum*, l'*accentus* à l'*acuminis gravitatisque varietas*. La théorie musicale des anciens n'emploie pas à propos de l'accent au sens moderne le mot *ictus*, c'est-à-dire fort accent.

2. Il paraît y avoir un contraste non seulement entre « bref » et « long », mais aussi entre « simple » et « composé » ; chaque ton est représenté par une seule ligne, mais le ton long, qui change de diapason, par une ligne courbée ou angulaire.

3. C. XL.

s'employaient pour désigner une note ou un son simple. Nous croyons donc que, chez notre auteur, ce mot comprend le point, la ligne horizontale brève et la ligne inclinée (la *virga*), les trois formes de la note « simple et brève » dans un grand nombre des meilleurs manuscrits [1] ; et nous croyons que c'est seulement en donnant au mot ce sens que nous pouvons expliquer le passage suivant :

*Sed hic punctus tribus modis ostenditur : in brevi, et gravi, et subposito.*

« Or, ce *punctus* s'indique de trois manières : bref, grave, ou *subpositus.* »

Mais si nous admettons cette explication du *punctus* de l'auteur, et aussi notre conclusion au sujet de la note simple dans les manuscrits, laquelle donc de ces trois formes sera *brevis*, laquelle *gravis*, laquelle *subpositus ?*

Nous avons donné dans notre premier article les raisons suffisantes pour supposer que le *subpositus* veut dire le simple point. Nous n'avons qu'à déterminer si la *brevis* et la *gravis* veulent dire respectivement la ligne inclinée et la ligne horizontale ; ou *vice versa*. Mais dans les meilleurs manuscrits la ligne inclinée (*virga*) est toujours usitée pour signifier une note relativement élevée ; il semble donc incroyable qu'elle ait jamais été appelée *gravis*. Nous sommes donc forcés à en conclure que ce dernier mot signifie la ligne horizontale et que *brevis* dénote la ligne inclinée (*virga*) [2].

Et maintenant que faut-il dire des neumes représentant des sons longs ou des syllabes longues ?

*Similiter et longa tribus modis ostenditur : in producta, et acuta, et circumflexa.*

« De même la longue s'indique de trois manières : en *producta*, en *acuta*, en *circumflexa.* »

Ces paroles doivent, selon nous, être interprétées en conformité avec le langage cité plus haut concernant les trois *accentus toni*. L'accent est un mouvement de la voix (ou *tonus*), et un accent est mieux représenté par un neume long que par un neume bref, car ce dernier ne peut avoir de mouvement en lui-même, mais se montre simplement plus aigu ou plus grave que n'est la note qui le suit, ou celle qui le précède. Pour cette raison les noms et la nature des neumes longs correspondent plus exactement avec les « accents ». Or, de ces trois : *producta*, *acuta*, *circumflexa*, le second, comme il a été démontré, est le mouvement ascendant (*podatus*) ; le troisième doit représenter le mouvement ou accent ondulant, en vertu de son nom, et conformément au langage d'Aurélien

1. La différence de longueur de la ligne dans *brevis* et *gravis* est, si l'on peut dire, causée simplement par les instruments dont les scribes se servaient, ou bien par un vice d'écriture.

2. Ce ne fut que quand nous aperçûmes que les neumes mentionnés ci-dessous par l'auteur comme *brevis et longa* sont formés d'une *virga* et d'un *pes quassus*, que l'identification donnée nous frappa. Pour l'identification de *in his ergo diebus* de l'auteur, voyez Gastoué, *les Origines du chant romain*, p. 169. Combien l'auteur de cet article doit à cet ouvrage, ainsi qu'aux autres ouvrages de M. Gastoué, cela sera évident dans chaque ligne de ces articles.

et des autres théoriciens, et doit donc signifier le *torculus* et le *porrectus* (*circumflexa del grave* et *circumflexa dell' acuto*) ; le premier (*producta*) doit donc représenter le mouvement descendant (*clivis*).

Notre auteur se pique maintenant d'avoir donné une liste complète des neumes. Les autres neumes tels que nous les trouvons dans les tableaux modernes et, jusqu'à un certain point, dans les anciens, il les laisse de côté, ou bien il les considère comme des combinaisons ou des variantes de ceux qu'il a déjà décrits [1]. Le reste de cette partie de son traité qui traite des neumes se dévoue à démontrer (avec des exemples de l'Antiphonaire) comment ces neumes élémentaires se combinent : *componuntur*, dit-il, *veniunt in compositione*.

Arrêtons-nous ici pour justifier cette affirmation. La liste est complète *au point de vue où nous nous plaçons*. Les neumes, dit notre auteur, représentent les trois différentes espèces de mouvements (accents) de la voix humaine ; et en même temps, la brièveté ou la longueur des sons. Mais comme il n'y a que trois accents ou modes de mouvements possibles pour la voix humaine, et que tous les sons doivent être (métriquement) ou brefs ou longs, il s'ensuit qu'il ne peut exister, au fond, que six neumes ou six formes de neumes fondamentales, à savoir un groupe de trois neumes brefs, correspondant aux trois accents ; et de même, un groupe de trois neumes longs. A ce point de vue, par exemple, le *podatus*, le *quilisma-podatus* et le *franculus* sont tous la même chose (*acutus*) parce qu'ils représentent tous un son long ascendant [2]. Notre auteur, en disant au commencement de la section suivante de son traité : *Saepe veniunt* (sc. les neumes) *in compositione*, nous montre d'autres points de ressemblance entre la parole et la musique. Non seulement les neumes représentent-ils des syllabes longues et brèves, mais ces syllabes se combinent en mots ou pieds. Il donne d'abord des combinaisons doubles de neumes, e. g. *brevis et longa* ; puis des combinaisons triples, e. g. *ex duobus acutis et subposito*. Les noms de pieds métriques ici suggérés se présentent facilement à l'esprit, mais ne sont pas employés par notre auteur, probablement parce que, plus avisé que d'autres, il ne voulait pas insister sur ce qui, après tout, n'est qu'une analogie, ni ne voulait décrire la musique en termes de poésie.

Qu'il nous soit concédé maintenant d'avoir décrit correctement les grandes lignes des théories de notre auteur ; et tout en nous dégageant de toute prétention que notre auteur soit l'« expositeur » authentique ou de

1. Et en cela il est justifié, car le *climacus* et le *scandicus*, les seules autres formes fondamentales de neumes (cp. Wagner, *Neumenkunde*, p. 13) non mentionnées par lui, sont des extensions, au point de vue du mouvement musical, de la *clivis* et du *podatus* respectivement.

Il se peut même qu'il les ait connus consistant en une ligne triple et continue : cf. la table des neumes sur la même page de *Neumenkunde ;* en effet, comme nous avons vu, il reconnaît une syllabe longue de trois notes. D'un autre côté, s'il les avait connus dans leur forme graphique plus commune, ils auraient été, à ses yeux, des neumes *composés*, parce qu'ils sont formés de plus d'un signe complet.

2. Les neumes sont précisément appelés par Jean Hothby *le noti dei movimenti*, c. XXXIX.

l'origine des neumes ou du rythme du chant grégorien, qu'il nous soit permis de faire remarquer que, en traçant l'analogie entre la parole et le chant, il est bien plus sobre et raisonnable que ne le sont plusieurs d'entre les théoriciens du moyen âge, et que ses théories ne paraissent pas contredire à l'évidence des manuscrits de son temps, ou d'insinuer une manière de rendre le chant qui soit impraticable, ou que nous ne puissions croire avoir jamais été pratiquée. Il est vrai de dire que certaines difficultés restent concernant la terminologie dans la dernière partie de son traité sur les neumes, et aussi sur ses renvois à l'Antiphonaire ; mais l'explication de ces difficultés, tout en mettant en lumière de nouvelles et intéressantes choses, serait nécessairement si prolixe et exigerait tant de discussion sur les différentes interprétations et sur les diverses formes des neumes, qu'il nous faut réserver tout cela à un traité spécial. Nous nous contenterons maintenant de quelques observations pour illustrer les principes déjà énoncés.

1. Les théories de l'auteur du *Quid est Cantus* semblent impliquer que la voix, en énonçant un son prolongé, doit toujours (ou normalement et naturellement) changer de diapason. Ceci ne serait-il pas scientifiquement et de fait vrai à l'égard de la parole ? Il est certain que les grammairiens latins faisaient toujours de l'accent circonflexe (la *clivis* ou la *flexa* musicale[1]) l'accent normal pour une syllabe longue, considérée au point de vue mélodique, c'est-à-dire au point de vue du diapason de la voix (et chez eux l'accent était toujours une question de diapason)[2].

2. Est-il vrai que le fait que nous venons de noter justifie l'usage des termes *brevis*, *producta* pour la *virga* et la *clivis* respectivement ? Nous ne savons pas s'ils se trouvent comme les noms de neumes individuels dans aucun autre monument de l'antiquité. Mais il ne nous semble pas improbable que les musiciens, avec leur appréciation du rapport entre les « accents » de la voix et les neumes, en cherchant des noms pour ces derniers, se soient saisis du nom usité par les grammairiens pour signifier une syllabe brève et accentuée, comme du nom le plus propre à indiquer la note courte et relativement élevée ; et le nom usité pour le signe d'une syllabe longue et accentuée et à indiquer la figure musicale représentant la combinaison des sons émise par la voix en prononçant une telle syllabe[3]. Il est intéressant de noter ici que la *brevis* et la *producta* sont les premiers des groupes que donne notre auteur de neumes brefs et longs respectivement, comme s'ils eussent seuls des noms propres à eux au commencement de l'évolution de la nomenclature des neumes.

3. L'on pourrait conclure de ce que nous avons dit du rapport entre

1. Voyez toute la série collectionnée par Keil.
2. Selon Martianus Capella, *productio vocis* résulte toujours du mouvement, c'est-à-dire change de diapason (éd. Eyssenhardt, p. 354, cf. p. 350, 351.)
3. Il est vrai, cependant, que le parallèle n'est pas parfait, car parmi les grammairiens, *brevis* et *productus* signifient le caractère métrique plutôt que le caractère musical des sons, mais il y a encore beaucoup plus à dire concernant les relations de la nomenclature des musiciens avec celle des grammairiens.

les neumes et les accents, que le *subpositus* est une note relativement grave ; que la *gravis* est une note du même diapason que la note qui le précède ; et il semble que dans certains manuscrits les signes soient employés de cette façon. Mais l'évidence des manuscrits antérieurs, et quelques demi-mots que laisse tomber notre auteur, laissent plutôt entendre que la *gravis* est le signe ordinaire pour une note basse entendue isolément ; le *subpositus* est une note brève faisant partie d'un neume composé : par exemple dans le *climacus* et tous les neumes *prae-* et *subpunctis* [1].

4. Un fait que nous avons signalé dans notre premier article (l'usage de la *circumflexa* pour la *clivis* et de l'*acutus* pour la *virga* dans une table de neumes conservée au Mont-Cassin) non seulement signale des variétés de théorie et de nomenclature parmi les écrivains du moyen âge, mais indique aussi un phénomène intéressant et qui se rencontre assez souvent : c'est que nous trouvons des neumes identiques désignés par divers noms, et aussi un seul nom désignant des neumes divers [2].

5. Nous ne voudrions pas en conclure sans nous acquitter de la prétention d'avoir dit dans nos deux articles le dernier mot sur ces questions compliquées. C'est assez d'avoir jeté de la lumière sur des endroits qui restent en partie obscurs. Le rapport entre nos observations sur la nature et la représentation du chant grégorien sera facilement discerné par ceux qui s'intéressent à ce sujet.

Rev. F.-V. Reade,
Prêtre de l'Oratoire.

1. Voyez Wagner, *op. cit.*, p. 139, 140.
2. Jean de Muris (Gerbert, III, p. 202) a l'air de se servir de *quilisma* précisément dans le même sens dont notre auteur se sert de *circumflexa*, et son *pressus* paraît être le *strophicus*. Une autre ressemblance entre ces deux écrivains est le fait qu'ils donnent une liste de neumes qu'ils veulent apparemment être regardée comme complète, et que, dans un commentaire à ce sujet, ils introduisent ou bien des noms différents pour les mêmes figures, ou bien des neumes entièrement nouveaux. Nous avons notre opinion au sujet de ce phénomène singulier, et nous nous réservons de l'expliquer plus tard.





# Chronique des Concerts

Par suite de la date des vacance de Pâques, les concerts ont été suspendus la plus grande partie du mois dernier, et il n'y aurait pas grand'chose à enregistrer si un événement qu'on nous annonçait comme destiné à « rester mémorable dans les fastes de la musique » ne devait occuper notre attention.

Il s'agit de la « grande saison de Paris » dirigée par F. Weingartner. Au programme de la séance d'ouverture · le *Requiem* de Berlioz. Si certains passages de cette œuvre grandiose ont déjà vieilli beaucoup plus que telles pages du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle, il reste quantité d'endroits absolument neufs, et les trouvailles de génie abondent. Je ne parle pas du tragique *Tuba mirum* qui évoque les tympans de nos cathédrales : les anges sonnent les trompettes fatales : au milieu d'un chaos indescriptible, du tumulte des vivants effarés — rendu admirablement par les plaintes de voix d'hommes soutenues par le seul tonnerre des timbales — les morts se demandent dans leurs tombeaux ce que peut être cette catastrophe inouïe qui les trouble — pour la première fois ! Si réfractaire qu'on soit, la sublimité de cette page est d'un effet irrésistible. Les quatre orchestres de cuivre — près de quarante exécutants — remplissaient admirablement le Trocadéro ; la baguette magique de F. Weingartner a su trouver la source de toute émotion, et le succès a été considérable, à juste titre.

Maintenant me sera-t-il permis de demander pourquoi cette grandiose exécution avait été précédée, pour ouvrir la séance, de la Marche funèbre de la *Symphonie héroïque*, et d'une espèce de petit choral à quatre voix, pas bien meilleur que la plupart de nos cantiques ? Il paraît que cet accroissement de solennité procuré au *Requiem* de Berlioz était dû à la catastrophe du *Titanic* : on célébrait ainsi une sorte de service laïque, présidé par le buste de la République placé devant l'orgue (ce qui avait en outre l'avantage, plus pratique, d'attirer la clientèle anglaise et américaine). J'avoue comprendre fort peu ce genre d'immixtion des contingences étrangères dans le domaine de la musique : on reconnaîtra aisément le grotesque de l'amalgame : un chef dalmate dirigeant des chœurs anglais, un orchestre français, en l'honneur de victimes américaines. Le résultat de toutes ces intentions et de tous ces concours, d'ailleurs excellents en soi, aboutissent à la mutilation d'un chef-d'œuvre beethovénien qui doit être exécuté intégralement, et à une médiocre harmonisation à quatre voix d'une médiocre cantilène...

Mais passons. Voici le *Messie* de Hændel qu'on nous avait annoncé comme « restitué dans sa pureté et sa langue originales », et « présenté dans des conditions d'interprétation inconnues jusqu'à ce jour ». (C'est ce qu'on appelle vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué.) Les solistes d'abord furent très ordinaires : le ténor ne se gêna nullement pour chanter un demi-ton en dessous. Les chœurs, très bien disciplinés, ont été un peu froids. Quant à l'œuvre elle-même, elle a été « présentée » avec les oripeaux dont Mozart l'a affublée : Mozart, obligé de donner des exécutions d'œuvres de Hændel dans une salle où il n'y avait pas d'orgue, réalisa à l'orchestre la partie de *continuo* — orgue et clavecin (qui n'a même pas été repré-

sentée au Trocadéro par un piano); — il ajouta aussi des clarinettes, cors et flûtes à l'instrumentation de Hændel. Ce changement en motiva d'autres, de sorte que la sonorité voulue par Hændel ne se retrouve pas dans la version de Mozart; et c'est cela qu'on nous présente comme une œuvre « restituée dans sa pureté originale » ! Enfin, — et me voici forcé de m'en prendre à F. Weingartner, malgré l'admiration sans réserve que j'ai pour ce dieu de la baguette, — cet illustre chef d'orchestre ne me paraît pas au courant de la musique ancienne; depuis une vingtaine d'années des travaux d'importance capitale ont été publiés sur Bach, Hændel, leurs contemporains; la manière de les comprendre et de les interpréter. On pardonnera aisément à M. F. Weingartner, qui connaît les moindres détails relatifs à Beethoven ou à Wagner, d'avoir négligé d'autres auteurs qui n'entraient pas dans le cadre de ses préoccupations artistiques. Je n'en regrette pas moins qu'il défende de son grand nom et de sa haute autorité la *tradition* surannée que nous avons tous connue autrefois : « la musique ancienne se joue rigoureusement en mesure et sans nuances; elle n'en a que plus de grandeur ! » Telle est l'influence d'une routine solennelle sur la sensibilité d'un grand artiste : pendant deux heures d'horloge, pas une modulation n'a été soulignée, pas une cadence indiquée, pas un mot expressif mis en vedette !

Je m'empresse d'ajouter que très certainement les trois concerts suivants, consacrés à Beethoven, seront des séances modèles. Défions-nous tout de même des articles tapageurs avec lesquels des organisateurs, plus soucieux de leurs intérêts que de ceux de l'art, cherchent à étourdir le public, et sans nous laisser éblouir par le rayonnement fallacieux des réputations toutes faites, sachons estimer chaque chose à sa vraie valeur : la seule qualité d'étranger ne suffit pas toujours à conférer toutes les autres qualités à la fois.

E. Borrel.

Connaissez-vous *Devota?* Titre quelque peu énigmatique, qui intrigua certains Parisiens, le mois dernier, devant une affiche de concert. Un sous-titre expliquait qu'il s'agissait de la première audition, à Paris, d'un *oratorio* moderne, en trois parties, dû à l'inspiration et à la plume de notre vénéré ami et maître, M. l'abbé Perruchot. Ce fut donc, dans la salle de la Société de Géographie, beaucoup trop petite pour l'affluence, et pour la musique qui en était cause, une intéressante réunion des nombreux amis et admirateurs que compte à Paris le fondateur de la maîtrise de Saint-François-Xavier, revenu parmi nous pour la circonstance.

Jusqu'ici, M. Perruchot n'était guère connu que comme auteur d'excellents motets, en même temps qu'admirable directeur et manieur de voix. Il s'est révélé, au public parisien du moins, sous un jour nouveau : une belle œuvre pour soli, chœurs et orchestre. Le sujet est emprunté à l'histoire de la patronne de Monaco, sainte Dévote [1]. Jeune patricienne, elle est martyrisée, et son corps jeté à la mer; le chrétien qui le recueille est à son tour ramené, par une tempête providentielle, sur le rivage monégasque, où ses frères ensevelissent la sainte. Tel est donc le sujet, fort simple, mais fertilement descriptif, de *Devota*.

Le poème, fort élégant, de M. l'abbé Guillermin, suit pas à pas l'histoire de la martyre, qui se déroule, pendant ce temps, en de belles projections en couleurs. Les numéros de la partition accompagnent donc les tableaux des projections. Le descriptif du sujet a été merveilleusement traduit par le musicien, et l'on est tout étonné de constater la forme scénique de l'œuvre, où seul l'organiste se décèle par l'écriture de certains passages, qui « rendent » moins bien à l'orchestre que sur les claviers. Peut-être aussi un homme de théâtre trouverait-il que deux ou trois tableaux — ici il s'agit du livret — piétinent un peu sur place. Mais, somme toute, si *Devota* est scénique de par les projections qui l'accompagnent, c'est encore une *histoire sacrée*, comme on eût dit au xvii^e siècle. Et, pour parler ainsi qu'en notre temps, c'est un

1. Cet oratorio fut écrit l'an dernier, à l'occasion des fêtes millénaires de la « translation » du corps de la sainte.

*drame lyrique* au sujet sacré, qui, une fois de plus, manifeste — et combien excellemment ! — la renaissance moderne de l'*oratorio* pronostiquée par notre collaborateur M. de La Tombelle.

On nous dit que cette belle œuvre sera de nouveau interprétée à Paris, l'hiver prochain, avec des éléments qui corrigeront la défectuosité et le manque d'homogénéité des choristes et instrumentistes des *Chanteurs et Ménestriers de Notre-Dame des Arts*, encore un peu jeunes pour s'attaquer à des œuvres de cette importance.

La même semaine, en un tout autre genre, M. Deniau, apôtre de la « Bonne Chanson », nous conviait à une charmante et intéressante soirée, consacrée à l'histoire musicale du *luth*. Précédée d'une conférence pleine de goût et d'esprit du maître V. d'Indy, cette audition comprit soit des pièces pour luth, soit des chansons anciennes avec l'*accompagnement original*, spécialement transcrites par M. Deniau sur la *tablature* ancienne, et transposées par M. Marcel Orban pour la harpe-luth de M. Lyon. M. Deniau interpréta, d'une exquise voix de ténor, parfois un peu mièvre, une série de chansons de cour et de chansons populaires, accompagné par M. André Mullot, qui, seul, captiva vraiment l'assemblée dans une brillante *Fantasia* de Francesco de Milano (1567) et un noble *Tourdion françois* de Claude Gervaize (1554).

Enfin, donnons mieux qu'une mention, mais un éloge des plus sentis, aux ravissants concerts de *lieder* anciens et modernes, français et étrangers, donnés par Mme Marie Olénine d'Alheim. L'excellente cantatrice, non contente de faire connaître elle-même ces chants qu'elle interprète à merveille, organise un concours international (dont on trouvera l'annonce plus loin, dans la bibliographie), et qui mérite l'attention de tous les scholistes, auxquels nous le signalons, s'ils ne le connaissent déjà par ailleurs.

A. de La Ruë.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Réponses

*L. D.* — 1° Sur les *Messes de Du Mont*, consultez, en effet, l'opuscule déjà annoncé par Dom David et par nous ; la transcription que vous nous envoyez n'a *aucun* rapport avec le rythme de ces messes. 2° Non, Du Mont n'a pas écrit ces messes à plusieurs parties, ni avec accompagnement ; c'est un « plain-chant musical » à l'unisson.

*Ch. Marchand.* — 1° Théorie et accompagnement du chant grégorien ? Voyez Gastoué, *Nouvelle Méthode pratique* et *Traité de l'harmonisation.* — 2° La *Tribune de Saint-Gervais*, revue musicologique de la *Schola*, articles, études critiques, conseils pratiques, sur le chant grégorien, la musique palestrinienne, le chant populaire, la musique religieuse ancienne et moderne conforme au *Motu proprio.* La *Musica sacra* belge a le même programme, mais elle est un peu moins importante ; la *Petite Maîtrise* est surtout un recueil de morceaux pratiques, — même programme que ci-dessus, — elle a seulement quatre pages de texte ; la *Schola paroissiale* n'est pas une revue, mais une collection de cantiques et de pièces latines très faciles, publiées par notre excellent confrère M. l'abbé F. Brun (Paris, 39, rue de Grenelle). — 3° *Vieilles chansons françaises*, recueillies et harmonisées par J. Tiersot, chez Heugel, 6 *bis*, rue Vivienne, Paris ; demandez aussi le catalogue de la *Librairie d'art catholique*, 6, place Saint-Sulpice, et un numéro spécimen des *Chansons de France*, 18, boulevard de Strasbourg, Paris. — 4° Pour oratorios ou cantates anciennes, voir le catalogue des *Concerts spirituels* publiés par la *Schola* ; cantates modernes, voir celui de Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

— Pour l'organisation et la direction des chœurs d'église, vous trouverez divers articles dans les revues signalées ; le mieux, toutefois, serait de passer quelque temps près d'un bon maître de chapelle bien au courant de sa technique et du *Motu proprio.*

*Fr. B. J.* — *Traité d'orchestration* de Berlioz, chez Lemoine, net : 40 fr. ; supplément par Widor ; *Traité d'orchestration* de Gevaert, net : 25 fr., chez Lemoine, rue Pigalle, Paris.

***

Nous croyons intéresser nos lecteurs en leur communiquant cet extrait d'une lettre que nous avons reçue. A la vérité, le signataire de cette lettre ne nous permet

pas de la publier : toutefois, en démarquant les noms qu'elle contient, nous espérons que M. X..., la reconnaissant, ne nous en voudra pas trop.

« Monsieur,

« Un vieux lecteur qui devient un abonné de votre *Revue* veut bien se faire connaître.

« Avant tout, je tiens à vous remercier pour tout le bien que vous ne cessez de faire — qu'il s'agisse de la rédaction ou des comptes rendus. Grâce à vous, les idées saines, après avoir fait leur apparition à X..., maintenant portent leurs fruits. Le chanoine Y..., que M. Bordes laissa à son pupitre, il y a 12 ans, fait une opposition acharnée qui se brise devant les efforts de TOUTE la jeunesse cléricale de la ville. Ce n'est plus, comme de mon temps, quelques initiateurs que l'on taxait vite d'orgueil ou d'arrivisme, qui essaient de remonter le courant, c'est le grand séminaire, le petit séminaire, la paroisse Saint-Z..., etc.

« Et enfin Saint-N..., où je suis depuis deux ans et demi. Au prix de bien des contradictions et d'ennuis, je suis arrivé à introduire l'Édition Vaticane jusque dans les plus petites cérémonies. Les chefs-d'œuvre polyphoniques ont remplacé un certain *Quam dilecta* qui était *la perle* de l'ancien répertoire. Tous les dimanches j'affiche mon programme. Après avoir été critiquées, à cause de leur gravité, nos exécutions sont courues, et cela d'autant mieux qu'on ne peut plus entendre le chant des autres paroisses.

« Avant d'avoir parcouru cette première étape, — formation d'un répertoire selon le *Motu proprio*, — j'ai voulu être ignoré absolument. Des journalistes de notre ville qui n'avaient pas tenu compte de mes observations savent maintenant ce que je pense des articles où figure le nom du maître de chapelle.

« Donc j'affiche mes programmes, mais je maintiens ma défense de parler de moi ; vous comprendrez ma réserve quand vous saurez que je suis un des élèves du fameux chanoine dont je partageai longtemps les idées... Grâce à la *Tribune*, que je suis depuis plusieurs années, je suis converti.

« Veuillez agréer, etc. »





# BIBLIOGRAPHIE

Rudolf Steglich : *Die* **Questiones in musica**, publications de la Société Internationale de Musique, 2e série, Xe volume ; in-8o de 190 pages ; Leipzig, Breitkopf et Härtel, 5 marks (6 fr. 25).

Les *Quaestiones in musica* sont un traité inédit du moyen âge, écrit à la fin du xie siècle ou au commencement du xiie, et qui, depuis un certain temps, avait occupé l'attention de quelques érudits. M. Steglich vient de le publier, avec introduction, notes, éclaircissements, recherches sur son auteur, tout, en un mot, de ce qui peut présenter de l'intérêt autour d'un écrit de ce genre.

C'est d'après des manuscrits de Darmstadt et de Bruxelles que M. Steglich a établi son édition. Le texte (latin) du traité est publié en colonnes, avec, en regard, les extraits d'autres traités du moyen âge qui en reproduisent les mêmes termes. On sait, en effet, comment travaillaient les auteurs didactiques de ce temps : par « découpures » choisies dans toutes les œuvres analogues et réunies par des soudures diverses. D'où la difficulté pour nous de savoir d'où provient originairement tel ou tel texte. C'est cependant le travail de recherches qu'a fait M. Steglich pour le présent traité.

En même temps, il s'est efforcé d'identifier son auteur : la tâche était plus délicate, car les manuscrits des *Quaestiones* sont anonymes. Cependant, par un cercle de plus en plus resserré, sur la date, le genre, le lieu d'origine de ce traité, il a pu établir que son auteur ou plutôt son compilateur appartenait à l'école liégeoise, et plus certainement à la célèbre abbaye de Saint-Trond. Là, il n'était point difficile d'arriver jusqu'à Rodulphe, le premier bien connu et dont, précisément, M. Ant. Auda a publié, en cette même revue, le bel office en l'honneur du patron de son monastère [1].

A vrai dire, les chroniques de l'abbaye ne nous font point connaître que Rodulphe ait écrit un traité de chant, mais nous savons que les œuvres de ce genre n'étaient ordinairement qu'un assemblage de « notes de cours » rédigées par le professeur à l'usage de ses élèves, ou par ceux-ci d'après la dictée de celui-là. On s'explique donc que les anciens biographes aient d'ordinaire passé sous silence ce genre d'œuvres. Néanmoins M. Steglich paraît donner de fort bonnes raisons pour tenir comme l'auteur le plus probable, Rodulphe de Saint-Trond (1070-1138).

Après les prolégomènes, la publication du traité et l'étude de ses sources, M. Steglich étudie en détail le système musical qui y est décrit : c'est un bon travail qui peut être appliqué à l'étude de tous les traités du même temps. L'auteur s'est surtout attaché à définir les caractères et les échelles des divers modes musicaux (ch. iv, p. 108 à 162) et à étudier (ch. v) l'influence de ce traité des *Quaestiones* qui paraît avoir été assez connu, sur la littérature musicologique des derniers siècles du moyen âge. Je crains cependant qu'ici M. Steglich se soit mépris : Elie Salomon et Jean de Muris ont pu aussi bien puiser à une source commune avec les *Quaestiones*,

1. Il est fâcheux que M. Steglich ait ignoré ce beau travail de M. Auda, qui lui eût permis de voir si les théories des *Quaestiones* concordent avec les mélodies composées par Rudolf pour l'office de saint Trudon.

sans que pour cela celles-ci doivent être considérées commes copiées par ceux-là.

M. Steglich s'est efforcé d'identifier également les nombreux exemples cités, avec notation neumatique, dans ce traité. C'est peut-être la partie faible de son travail ; il paraît ne connaître de la *Paléographie musicale* que les tomes VIII et IX, et ne cite comme éditions modernes de chant grégorien que le *Liber usualis* de Solesmes de 1903 : c'est peu pour faire des recherches sur le chant liturgique du moyen âge. Aussi n'est-il pas arrivé, entre autres, à trouver l'*O Christi pietas*, cependant bien connu [1], dont la mélodie a été utilisée pour l'*O quam suavis ;* ce n'est pas non plus « p. 13 », (p. 23, note 2) de l'antiphonaire dit de Montpellier que se trouve le *Collegerunt* du dimanche des Rameaux, mais page 312.

En résumé, à part les réserves que je viens de faire sur le manque de références de certains chants cités par les *Questiones*, le travail de M. Steglich fait honneur à la collection des publications de la Société Internationale de Musique.

Amédée Gastoué.

**Les maîtres contemporains de l'orgue**, pièces inédites pour *orgue ou harmonium*, recueillies et publiées par l'abbé Joseph Joubert, organiste du grand orgue de la cathédrale de Luçon, 3 volumes, 12, 12 et 15 francs ; Senart, Roudanez et Cie, Paris, 20, rue du Dragon. (En vente au Bureau d'Edition.)

Nous avons déjà annoncé, il y a quelque temps, la souscription à ces beaux volumes, dont le distingué organiste de la cathédrale de Luçon, M. l'abbé Joseph Joubert, a eu l'idée. En trois volumes, deux consacrés à l'école française, un aux écoles étrangères, on a un ensemble très intéressant de ce que représente l'école d'orgue contemporaine. On y lit en effet les noms de presque tous les principaux organistes ou compositeurs d'église de notre temps, — et quelques autres avec, — quatre-vingt-quinze français et soixante-neuf étrangers.

Or M. l'abbé Joubert avait posé comme condition à ses collaborateurs que ces pièces, toutes inédites, devraient être écrites pour *l'orgue ou l'harmonium.* C'est donc une publication vraiment pratique. Elle permet d'exécuter des œuvres de beaucoup d'auteurs, en des églises où, jusqu'ici, le défaut d'un orgue ou l'insuffisance de talent de l'organiste ne le permettait pas. Ce n'est pas à dire, toutefois, qu'il s'agisse là d'un recueil de pièces faciles ou simplettes : pas du tout. Il en est de très développées ; plusieurs sont difficiles. Ces cahiers offrent donc de grandes ressources à tous les organistes, si modestes ou si virtuoses soient-ils.

Ces recueils de M. l'abbé Joubert constituent, en somme, une sorte de « Salon », une exposition intéressante, parfois piquante, de la pensée « organistique » de nos contemporains. Si l'on y rencontre quelques « offertoires » selon les formules brillantes et vides ou au contraire d'un « cantabile » excessif, chères encore à certains de nos confrères, par contre, il est nombre de pièces de formes classiques ou libres, mais d'un caractère très élevé, à la belle construction, ou dans lesquelles les thèmes, les rythmes, les tonalités liturgiques soutiennent excellemment l'ossature de l'œuvre. C'est en parcourant cet ensemble qu'on peut se rendre compte de l'importance prise à l'heure actuelle par les idées et le mouvement concrétisés dans l'enseignement de la *Schola*, non seulement par les musiciens qui sont de ses maîtres ou furent de ses élèves, mais par quantité de compositeurs sérieux, dont l'idéal est le même.

Trois tables complètent chaque volume : la table des matières, par ordre alphabétique des noms d'auteurs ; la table des pièces classées par tonalité ; une table biobibliographique des compositeurs. Peut-être une quatrième table aurait été pratique : celle des pièces renfermées dans chaque volume classées par genres : versets, préludes, fugues, pièces brillantes pour sortie, etc.

1. Antienne de *Magnificat* de l'ancien office propre de saint Nicolas. Les *Quaestiones* citent plusieurs pièces des offices des saints Nicolas, Vincent et Martin, que contiennent la plupart des antiphonaires du XIIe au XVIe siècle. Elles ont échappé à M. Steglich.

L'exécution typographique et la gravure de ces trois volumes, — malgré quelques fautes qui y figurent encore, et qui, nous dit-on, vont être incessamment corrigées, font grand honneur à la firme Sénart, Roudanez et Cie, c'est certainement la plus belle des publications sorties de cette maison d'édition ; nous lui souhaitons le plus entier succès.

*La Tribune.*

## *VIENT DE PARAITRE* :

Le tant attendu *Compte rendu du Congrès parisien* de 1911 est enfin paru ! Sa publication, qui a subi toute sorte d'épreuves, est heureusement venue au jour : elle forme un beau volume illustré, contenant les comptes rendus officiels, discours et rapports lus au Congrès, liste des congressistes, etc., du prix de 3 fr. 50. Le volume est laissé à 2 fr. (port, 0 fr. 35 en plus) aux Congressistes ainsi qu'aux abonnés de la *Tribune*. Nous le décrirons plus longuement dans le prochain numéro.

A la *Revue du chant grégorien* :

Petites feuilles de chant grégorien à 0 fr. 10 ; n° 70, *chants pour les défunts* : *Miseremini*; hymne *O salutaris hostia sacra*; *Libera*. — Nos 71-72, messe des morts. — (On trouve ces feuilles au Bureau d'Édition de la *Schola*.)

Le nouveau Catalogue général du Bureau d'Édition de la *Schola* vient de paraître ; il a été envoyé à tous les abonnés de la *Tribune*. Ceux d'entre eux qui ne l'auraient pas reçu sont priés de le réclamer au Bureau d'Édition : il leur sera expédié immédiatement.

## *REVUE DES REVUES* (*articles à signaler*) :

*La Petite Maîtrise*, n° de mai. — Texte : *L'Oratorio*, Abbé F. Brun. *Méthode d'harmonium* (suite), R. Vierne. Les dix Préceptes d'André Ornitoparque. — *Nouveautés musicales*. Musique : *Concordent nostris caelica*, Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié ; *Qui vult venire*, à 2 voix égales, Roland de Lassus ; *Veni sponsa Christi*, à 2 voix égales, Abbé C. Boyer ; *Tantum* à 3 voix égales, Marcel Forissier ; *Cantique à la sainte Vierge*, G. Renard ; *Sanctus* à 4 voix mixtes, A. Gastoué ; *les Tabernacles délaissés* (cantique), Abbé Chabot ; *O salutaris* à 2 voix égales, F. Richard.

*Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique*, livr. 7 — H. Abert : *Une nouvelle découverte beethovénienne* ? [Il s'agit d'une « cantate pour le Vendredi Saint », récemment découverte, portant le nom de « L. Beethofen » ; c'est un fort beau motet allemand pour 4 voix, 3 clarinettes, 3 cors et 3 trombones. M. Abert estime que c'est là l'une des toutes premières œuvres de Beethoven, probablement sa première en ce genre, quand il travaillait la composition avec Neefe.]

*Revue française de musique*, n° 3. — Edmond Monod : *Mathis Lussy et le rythme musical* [extrait d'un livre en préparation, qui résume et coordonne d'une façon claire les idées, souvent géniales, de Mathis Lussy].

*La Belle Chanson*, n° 13. — *La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ* [très ancienne complainte populaire béarnaise].

*Santa Cecilia*, n° X (154). — Encartage *Beati mortui*, motet à 4 voix d'hommes, de Mendelssohn [côté peu connu de l'œuvre de ce maître].

*Rassegna gregoriana*, n° 6. — Garbagnati : *Recherches sur l'antique psalmodie ambrosienne.*

*Le Gérant* : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-huitième Année — N^os 7-8 — Juillet-Août 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

## Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# « PLUS PRÈS DE TOI, MON DIEU ! »

### Quelle mélodie chantèrent les naufragés ?

L'admirable exemple de foi religieuse, de discipline, d'empire sur soi-même, donné il y a quelques mois par les victimes du *Titanic*, fut, comme chacun le sait, accompagné et soutenu de l'exécution d'un cantique anglais, dont les paroles sont, paraît-il, bien connues et goûtées, par delà le détroit.

Ce fut après une dernière messe, célébrée dans un des salons du navire, par le Révérend Byle, curé catholique d'une paroisse de Londres, assisté d'un pauvre prêtre lithuanien qui accompagnait les émigrants [1] ; des allocutions des deux prêtres suivirent cette messe d'une grandeur unique et tragique, et c'est alors, comme l'ont rapporté des survivants de l'horrible catastrophe, que le capitaine donna à l'orchestre du bord l'ordre d'entonner le cantique *Nearer, my God, to Thee !* que passagers et équipage continuèrent, pour aider la méditation suprême de ceux qui, sous la dernière absolution des deux prêtres, allaient, en pleine vie, passer brusquement, dans un calme merveilleux, de ce monde à l'autre...

1. Voir la revue *l'Eucharistie*, n° du 16 mai 1912, p. 157.

*
* *

Lorsque fut connu l'épisode de cette fin dramatique, où la musique religieuse eut ainsi l'un de ses rôles les meilleurs, l' « hymn » *Nearer, my God, to Thee !* devint un instant célèbre. On en chercha les paroles et la mélodie : on voulut l'exécuter dans les concerts et dans les services funèbres ; on désira la jouer ou la chanter. Malheureusement, la spéculation, qui ne perd jamais ses droits, trouva le moyen d'intervenir, et, de droite et de gauche, d'honnêtes marchands mirent en vente, à qui mieux mieux, paroles françaises et anglaises, et musique « authentique », du *Plus près de toi, mon Dieu !* le succès n'en est pas épuisé.

Or, à mon grand étonnement, la première partition qui m'en tomba entre les mains, donnait, à l'air de ce chant anglais, un compositeur français ; la mélodie, d'ailleurs intéressante, ne me paraissait nullement avoir le caractère d'une pièce populaire de là-bas. J'en reproduis scrupuleusement le titre et les premières mesures.

I. Hymne exécuté à bord du Titanic, dans la nuit du 14 avril 1912.

**Plus près de toi, Mon Dieu**

Hymne exécuté dans la nuit du 14 Avril 1912

par Messieurs :

W. Hartley, chef d'Orchestre (Anglais).

| | | | |
|---|---|---|---|
| J. Hume. . . . . . . . . | (Anglais) | J. Clarke . . . . . . . . | (Anglais) |
| L.-C. Taylor . . . . . . . | id. | Georges Krins. . . . . | (Belge) |
| Y.-W. Wodward. . . . . | id. | Maurice Tricout . . . . | (Français) |

DU

R. P. LIGONNET

Harmonium

Plus haut ! plus haut ! C'est le cri de ma foi.

Mais, tandis que je me demandais si c'était bien là le chant entendu dans la sinistre tragédie, une autre publication me tomba entre les mains ; voici, comme pour la précédente, le titre et les premières mesures :

II. En souvenir du vaisseau « Titanic » et des vaillants qui ont péri le 15 avril 1912.

PLUS PRÈS DE TOI MON DIEU

(NEARER MY GOD TO THEE)

Hymne exécuté à bord, la nuit, au moment du naufrage.
PAROLES (FRANÇAISES ET ANGLAISES) ET MUSIQUE AUTHENTIQUES

Soprano
Alto
Plus haut, plus haut ! c'est le cri de ma foi :
Ténor
Basse

D'après le titre, c'était donc là la version *authentique* de l'hymne célèbre ? Cependant, je doutais, car, à la fin, une note indiquait que « la musique anglaise » (*sic*) se trouvait dans une autre édition. Perplexité !

Il y avait donc un air français et une « musique anglaise » différente, pour le même cantique ? Mais, le marchand de musique n'ayant pas cette autre édition indiquée dans la note, je me rabattis, chez un de ses confrères, sur la publication suivante :

III. ÉDITION AUTHENTIQUE,
*Texte Anglais et Français*

“ NEARER MY GOD TO THEE ”

PLUS PRÈS DE TOI MON DIEU

CÉLÈBRE HYMNE RELIGIEUX

Exécuté par l'Orchestre du « TITANIC » au moment du naufrage.

Exécuté à Paris, par la Société Philarmonique de Leeds
au Palais du Trocadéro.

Exécuté à la Métropole Notre-Dame de Paris

*Très large p*
Plus près de toi, mon Dieu, Plus près de toi.
*Near- er my God, to Thee, Near- er to Thee ! E'en,* etc.

Selon toute apparence, je possédais enfin l'*authentique* mélodie, et je l'aurais cru, si, dans le même temps, dans l'*École* (revue de l'enseignement du diocèse de Paris), notre éminent confrère Michel Brenet n'eût publié ceci :

IV. PLUS PRÈS DE TOI MON DIEU

Nea- rer my God, to Thee, Nea- rer to Thee.

Il y avait franchement de quoi être dérouté : c'était la quatrième version du fameux cantique !

Cependant, fidèle à sa critique, l'auteur de l'entrefilet qui accompagnait ce chant donnait sa source : il avait emprunté paroles et musique à *Hymns ancient and modern for use in the service of the church ;* c'est un recueil de chants religieux anglais populaires, publié par W.-H. Monk.

Un simple rapprochement avec « la musique anglaise » plus haut signalée montrait que l'on avait affaire à la même mélodie.

Mais, les *Annales politiques et littéraires*, de leur côté, publiaient, elles aussi, au mois de mai, la *Traduction et musique du cantique anglais chanté par les passagers du* Titanic, *au moment où le bateau coulait.* Cette Revue l'avait d'ailleurs emprunté au *Figaro* du 27 avril : voici le début de ce chant :

V.




Cinquième version ! !

Dès lors, devant ces airs différents et les variantes de l'adaptation française, une enquête s'imposait : laquelle, dans ces mélodies, représente, avec le plus de vraisemblance, celle que chantaient encore les victimes du *Titanic* lorsque le navire sombra ?

*
* *

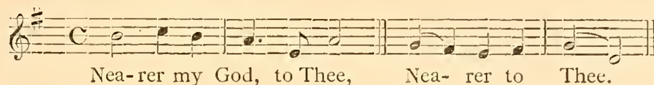
Il nous fut facile d'élucider, tout d'abord, l'origine des paroles françaises les plus répandues :

*Plus haut, plus haut ! c'est le cri de ma foi :*

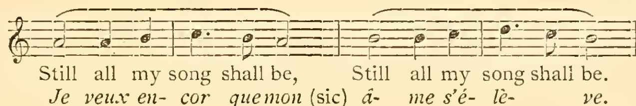
Elles font partie d'une série de cantiques à l'usage des églises calvinistes françaises, publiée par R. Saillens il y a une cinquantaine d'années, et traduisant un choix de cantiques anglais. De fait, les paroles de Saillens, qui sont fort belles, suivent, plutôt largement, celles de l'« hymn » anglais. Ce furent les paroles que prit, il y a bien longtemps, le R. P. Ligonnet, les trouvant expressives, pour en faire le sujet d'une des compositions insérées dans le recueil de ses œuvres, chez Mathieu, éditeur à Paris (aujourd'hui propriété d'E. Coutarel). La mélodie du R. Ligonnet, ci-dessus n° 1, qui revoit actuellement le jour, était, malgré sa valeur, peu connue : ce n'est pas elle que chantèrent les matelots et voyageurs anglais et américains dans le naufrage du *Titanic.*

L'autre mélodie, n° 2, est celle publiée par R. Saillens, et insérée dans les livres protestants français. Elle est, d'après le *Recueil adopté*

*par le Synode général officieux* (Paris et Nancy, 1895), [1] d'origine anglaise, et empruntée au recueil *Songs and Solos*. De fait, on voit très clairement, par la coupe même des vers et de la musique, que celle-ci a été composée pour l'original anglais. L'arrêt, à la fin de la deuxième mesure, sur la blanche, coupe le sens en deux, tandis que la poésie anglaise, nettement coupée, dit :




Et, lorsque au cinquième vers, les paroles originales *Still all my song shall be* sont répétées par un *bis*, sur un motif mélodique d'un degré plus élevé, on remarque plus encore que cette mélodie fut bien faite pour cela. L'adaptation française, au contraire, sous la répétition du texte anglais, donne un seul vers, très malheureusement coupé :




Cette seconde mélodie appartient donc bien au *Nearer my God*. Mais, si elle a été faite *pour* ce cantique, elle n'en est pas *la* mélodie, la mélodie connue, populaire.

Serait-ce le n° 3, médiocre et plat cantique que son titre prétend avoir été exécuté par les chanteurs de Leeds, au fameux concert du Trocadéro, avant le *Requiem* de Berlioz ?

Pas plus. Il suffit de lire la publication dont j'ai reproduit le titre, afin d'être convaincu que la mélodie, anglaise peut-être, n'a point été faite même pour les paroles du *Nearer my God*, qui y sont déplorablement adaptées.

La mélodie publiée par le *Figaro* et les *Annales* ne m'inspire guère plus de confiance, bien que les informations que j'ai recueillies m'aient convaincu que cette version n° 5 est réellement populaire dans certains milieux religieux anglais. Elle a passé le détroit en 1881, avec le *Recueil de cantiques populaires* publié à l'usage des missions méthodistes par le Révérend Saint-Hilaire.

Il nous reste donc un seul thème qui, celui-là, soit le plus authentique, et qui soit vraiment le thème le plus populaire du fameux cantique.

Musique et paroles (qui concordent avec la version publiée par Michel Brenet et la « musique anglaise » plus haut signalée), à quelques variantes près, d'ailleurs assez insignifiantes, dans les paroles, nous sont données, avec le nom de leurs auteurs, dans l'intéressant hymnaire anglican, *The english Hymnal with tunes*, publié à Oxford en 1906. Nous savons ainsi que l'auteur des paroles est Sarah F. Adams (1805-1848), et celui de la musique J.-B. Dykes (1823-1876).

1. Publié par la « Commission du Chant sacré » nommée à la suite du Synode général officieux réuni à Marseille en 1881.

L'hymne originale ne contient que trois strophes ; une quatrième est ajoutée par les autres publications : je la reproduis de même.

La musique de Dykes, mélodie et harmonie, est d'une platitude déplorable, on comprend fort bien que d'autres compositeurs aient tenté d'y remédier[1], encore que, vraiment, ils n'y aient guère réussi. A titre de documentation, voici cette pièce, et, cette fois, c'est bien la *vraie* version *authentique*.

(*Très large* 𝅗𝅥 = 56)

Nea- rer, my God, to Thee, Nea- rer to Thee ; E'en thoug it

be a cross That rai- seth me, Still all my song would be

Nea- rer, my God, to Thee, Nea- rer to Thee !

2.

Though, like the wanderer,
The Sun gone down,
Darkness be over me
My rest a stone :
Yet in my dreams I' d be
Nearer, my God, to Thee,
Nearer to Thee !

3.

There let the way appear
Steps unto Heaven ;
All that Thou send'st to me,
In mercy given ;
Angels to beckon me
Nearer, my God, to Thee,
Nearer to Thee !

4

Then, with my waking thoughts
Bright with Thy praise
Out of my stony griefs
Bethel I' ll raise ;
So by my woes to be
Nearer, my God, to Thee,
Nearer to Thee ! Amen.

Est-ce bien la musique qu'ont chantée les naufragés ? Cela semble

1. Comme Southgate et Hopkins, dans les éditions modernes des *Psaumes* de l'« église presbytérienne ». Ne pas confondre cet E. J. Hopkins, qui vécut de 1818 à 1901, avec ses homonymes du XVIIe siècle.

plus que probable ; toutefois, je laisse à d'autres le soin d'interviewer l'un des survivants.

Un mot enfin des trois traductions françaises publiées à ce sujet : *aucune n'est exacte.* Dans le désir de faire chanter, tant bien que mal, des paroles françaises sur les mélodies anglaises, les auteurs de ces traductions ont plutôt fait de larges, très larges adaptations. Mais un point commun les réunit toutes trois : faites évidemment par des protestants « libéraux », aucune ne traduit le passage de la strophe 3, où l'original dit : « *Que les Anges me conduisent* ». Cela a semblé trop catholique, et on l'a supprimé. Ainsi ont été publiées ces paroles « authentiques ». Sans commentaire.

Pour y remédier dans une certaine mesure, nous donnons ici une traduction, qui n'a pas de prétention à être chantée, mais qui, au moins, a l'avantage de reproduire rigoureusement le sens des paroles.

I. Plus près, mon Dieu, de Toi, — Plus près de Toi ; — Même si sur la croix — Tu m'élèves, — Toujours mon chant sera : — Plus près, mon Dieu, de Toi, — Plus près de Toi !

II. Quand, tel le voyageur — S'enfuit le soleil ; — Que la nuit m'environne ; — Qu'une pierre [pour tout repos] me reste ; — Malgré tout dans mes songes — je serai — Plus près, mon Dieu, de Toi, — Plus près de Toi !

III. Montre-moi le chemin — Qui conduit au Ciel ; — Tout ce que tu m'enverras, — Sera donné par ta grâce ; — Que tes Anges m'appellent — Plus près, mon Dieu, de Toi, — Plus près de Toi !

IV. Alors, dans l'éveil de mes pensées, — Éclatent tes louanges ; — De mes pénibles douleurs — Un autel je veux élever, — Pour être dans mes souffrances, — Plus près, mon Dieu, de Toi, — Plus près de Toi !

Amédée Gastoué.





# Nouvelles musicales

## PARIS

L'affaire Saint-Saëns. — Car il y a une « affaire Saint-Saëns contre la prononciation latine du latin ». L'éminent maître, le jour même où il présidait, — ce qui était justice, — les jurys du grand Concours international de musique, écrivait, dans l'*Écho de Paris*, un article où il malmenait ladite prononciation, et émettait, sur le *Motu proprio*, des appréciations.... peu documentées.

Des nombreuses protestations qui s'élevèrent, par lettres et par articles de journaux, nous ne relèverons ici que celle de M. Vincent d'Indy, qui, avec un grand tact, a accepté de répondre sans polémique aucune à toutes les allégations précédemment portées, dans les mêmes colonnes où elles avaient paru.

Fait singulier : M. Saint-Saëns parlait au nom de la musique religieuse et pour le bien de l'Église. Il nous paraît curieux, et bien symptomatique de notre temps, qu'un maître illustre qui n'a guère fourni à la musique cultuelle que quelques œuvres de jeunesse [1] datant de l'époque où ses fonctions l'y obligeaient, parle au nom de cette même musique et qu'un incroyant — le fait est notoire — défende ce qu'il croit le plus profitable à l'Église !

Voici la lettre de M. Vincent d'Indy, avec l'avertissement dont l'a fait précéder l'*Echo de Paris* (nº du 16 juin) :

*A propos de la prononciation du latin dans l'Église de France.*

Nous avons reçu de M. Vincent d'Indy la lettre suivante. Nous l'avons communiquée à M. Camille Saint-Saëns, qui nous a déclaré qu'il ne voyait aucun inconvénient à sa publication.

Monsieur le Rédacteur en chef,

Voulez-vous me permettre, non pas de répondre à l'illustre maître qui, sous le titre précité, a fait connaître ses idées aux lecteurs de l'*Echo de Paris*, mais de revenir ici sur quelques points de son article dont l'interprétation pourrait causer le plus grave préjudice aux vaillants maîtres de chapelle soucieux de se conformer aux prescriptions du Saint-Père et d'obéir à ses ordres.

J'ai trop de respect pour le talent du vénéré doyen de la musique française pour me permettre de discuter ses opinions, mais je ne puis m'empêcher de croire que l'éminent maître n'a pas lu attentivement le *Motu proprio* de S. S. Pie X, pièce qui date, non pas d'une « douzaine d'années », mais de 1904, ou du

1. Nous disons musique cultuelle — messes ou motets — car les œuvres superbes de Saint-Saëns, son *Oratorio* de Noël et le *Déluge*, sont des oratorios qui ne sauraient évidemment être substitués à la liturgie.

moins qu'il n'a eu connaissance que d'un commentaire falsifié de cet important document.

Je cherche vainement dans le texte authentique du *Motu proprio* « l'interdiction d'employer à l'église d'autres instruments que l'orgue », ou encore « la prescription de l'emploi exclusif, en dehors du plain-chant, de la musique du xvie siècle ».

Le Saint-Père est un esprit bien trop moderne (je ne dis pas *moderniste !*) pour arrêter ainsi et vouloir limiter à une époque l'élan de l'art religieux. Il admet, il demande même que les compositeurs actuels écrivent de la musique d'église, à la condition cependant, — condition bien naturelle, — que cette musique soit vraiment à sa place à l'église, c'est-à-dire qu'elle s'inspire du *même esprit* qui dicta aux grands ancêtres des xve et xvie siècles, leurs immortels chefs-d'œuvre.

Le *Motu proprio* de 1904 ne proscrit pas plus les chanteurs solistes que les instruments, mais il s'élève, à juste titre, contre le funeste *abus du solo*, qui fait de nos temples catholiques, spécialement les jours de « grands mariages », des succursales du théâtre, parfois même du café-concert...

M. Saint-Saëns, qui professe avec raison la plus grande admiration pour la prose *Dies iræ, dies illa*, à tel point qu'il l'a employée dans sa *Danse macabre* et en a même fait le sujet principal de sa belle *Symphonie en ut mineur*, — M. Saint-Saëns semble croire que c'est au rite parisien que serait due la conservation de cette pièce dans l'office des morts ; cependant, on peut constater que, dès son apparition, au xiiie siècle, l'admirable séquence de Thomas de Celano fit partie de la liturgie romaine et resta en usage en Italie, tandis qu'en France elle ne fut adoptée qu'assez tardivement, sur un ordre du cardinal Pierre de Gondy, au xvie siècle.

Arrivons maintenant au point principal : la prononciation latine, c'est-à-dire *accentuée*, des paroles de l'office. Contrairement à ce que pensent beaucoup de gens et à ce que semble croire M. Saint-Saëns lui-même, cette prononciation, non seulement ne constitue de difficulté pour personne, mais elle aide au contraire puissamment à la mise en valeur musicale des phrases mélodiques, qui, lorsqu'elles sont dépourvues de cette prononciation, restent sans couleur et sans vie.

Je ne parlerai pas de nos cent vingt élèves-choristes de la *Schola*, auxquels il n'est pas même besoin d'apprendre cette prononciation, tellement elle est naturelle et musicale, mais je pourrais citer certains villages de la province française, où j'ai fait chanter, à l'église, des pièces de chant grégorien et des motets faciles du xve et du xvie siècle, sans que jamais la prononciation latine ait soulevé, de la part des choristes, tous illettrés, la moindre protestation... Il n'y avait qu'à leur traduire le texte en leur expliquant la place et la raison des accents, et cela allait tout seul.

L'objection basée sur la difficulté de cette prononciation n'est donc pas une objection sérieuse, et, au surplus, il me semble que tout ce qui favorise l'interprétation *musicale* (et l'accent est l'un des principaux agents de notre art) ne peut qu'être cher aux musiciens.

Enfin, pourquoi la France resterait-elle la *seule* nation dans le monde entier où le latin serait prononcé d'une façon barbare ? Ce serait vraiment trop humiliant pour nous... Le gallicanisme, d'où provient en réalité cet esprit de rébellion contre les ordres du Saint-Père, n'est pas une raison suffisante pour dénier aux admirables pièces liturgiques le droit d'être *accentuées*, c'est-à-dire présentées de façon à toucher et à émouvoir l'assistance. Au reste, les prescriptions du Souverain-Pontife sont déjà appliquées chez nous dans nombre de régions ; sans parler des *Scholæ* de Paris, de Nantes, de Lyon, de Montpellier, de Marseille, la Bretagne tout entière, les diocèses de Bourges et de Verdun, un bon nombre de grands séminaires et même quelques paroisses de Paris ont adopté le véritable *style d'église*, laissant à l'Opéra ce qui est du théâtre, et au concert ce qui est de la symphonie, situant, en un mot, l'art religieux à sa place, ainsi que l'ont désiré et soutenu quelques grands esprits de la musique, notamment Beethoven, Liszt et Wagner. C'est aussi ce qu'a désiré et prescrit S. S. le pape Pie X dans son *Motu proprio* de 1904, et pas autre chose.

**

Veuillez agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Vincent d'Indy, compositeur de musique,
directeur de la *Schola Cantorum.*

= A l'occasion du Concours mentionné quelques lignes plus haut, la société chorale des « Paulist Choristers » de Chicago, qui y a pris part avec un très grand succès, avait demandé à S. E. Mgr Amette l'autorisation de chanter à Notre-Dame à la grand'messe pontificale: c'était le jour de la Pentecôte.

Ce fut une *admirable* exécution. La perfection obtenue par le chœur des 70 enfants et hommes, sous la direction remarquable du Révérend Finn, donnait l'impression d'un orgue délicat et puissant dont les nuances, soignées peut-être à l'excès, atteignaient le maximum d'intensité comme les *pp* les plus fins, sans que rien trahît le moindre effort.

En remerciant nos confrères américains de cette manifestation de solidarité qui a beaucoup touché les Parisiens (il y avait environ *dix mille* fidèles dans la cathédrale), nous ne formulerons qu'une réserve: c'est qu'ils n'aient pas choisi une œuvre autre que la *Messe de sainte Cécile*, de Gounod, plus de concert que d'église, et qui, dans un édifice aussi vaste que Notre-Dame de Paris, était écrasée par les proportions du monument.

Le lendemain, la Société chorale américaine se fit entendre aux Tuileries. Les choristes avaient revêtu *leur costume de chœur : soutane à boutons rouges et surplis blanc ;* ils donnaient l'impression d'un groupe important de prêtres et d'enfants de chœur. Ils furent placés juste en face de la tribune officielle. La foule leur fit une chaleureuse ovation.

La société des « Paulist Choristers », de Chicago, fondée par les « Missionnaires de Saint-Paul », est la seule société des États-Unis qui se soit spécialement consacrée à la musique d'église. De Paris, elle partait pour Rome, en pèlerinage *ad limina*, où elle devait se faire entendre devant le Souverain Pontife.

= Beau succès aussi pour l'audition annuelle donnée par M^me^ Jumel à la *Schola*, avec ses élèves, le 8 juin, et dont voici le programme :

*Sanctus*, messe *Rex splendens*, éd. Vaticane ; *Nos qui sumus*, Roland de Lassus ; antiennes paschales ; *In die resurrectionis ; Post dies octo*, 1^er^ et 2^e^ alléluias du dimanche *in albis*, XI^e^ siècle ; *Hodie Christus natus est*, Nanini ; antiennes (chant grégorien), 1^res^ vêpres de plusieurs martyrs ; versets d'orgue sur le thème des mêmes antiennes, Paul Jumel (1877-1898) ; *Ave Maria*, offertoire de la fête de l'Annonciation, VII^e^ siècle ; *Adjuvabit eam*, graduel pour une vierge martyre ; *Pie Jesu*, motet à 4 voix, L. Saint-Réquier ; *Tota pulchra es*, motet à 4 voix, Paul Jumel ; *Tota pulchra es*, cantique latin, Dom Pothier; Choral: *Louez le Dieu puissant*, Bach.

= Dans le même ordre d'idées, mentionnons une très intéressante nouveauté. Parmi les pièces de piano, de violon, etc., données le 2 juin dans une audition-examen des élèves de M^lle^ M. de Angeli, le chant grégorien était représenté par les pièces suivantes, extraites du Graduel et de l'*Ordinaire des Saluts*, exécutées à ravir par un groupe de quinze jeunes filles :

*Anima Christi* (invocations), XV^e^ siècle ; *Sanctus* (de la Messe de la sainte Vierge), XIII^e^ siècle ; *Ave Maria* (antiennes), VI^e^ et XV^e^ siècles ; *Magnificat* (mélodie de verset alléluiatique), X^e^ siècle.

= La Manécanterie de la Croix de bois poursuit vaillamment le cours de ses exploits. Elle a, ces temps derniers, chanté diverses messes et vêpres, plusieurs saluts, notamment à Saint-Antoine des Quinze-Vingts, la Trinité, au collège des Francs-Bourgeois, etc. Et elle a donné son concert annuel, avec le gracieux et artistique concours de MM. Camille Bellaigue, Risler, Tournemire et Gibert.

= Nous apprenons avec plaisir que sur l'initiative d'une ancienne élève de la

*Schola*, Mme H..., un groupe de fidèles, tous gens du monde et musiciens, vient de se réunir, pour faire participer la musique vocale vraiment pieuse aux programmes, souvent trop « à effet », de la messe de onze heures. C'est à l'église Saint-Étienne-du-Mont que ce groupement a débuté sous les auspices de Jeanne d'Arc, avec *Benedixerunt eam*, d'A. Gastoué, *Ave verum*, de Josquin de Près, *Surge Petre*, de l'abbé Boyer. On a continué, le jour de la fête du Sacré-Cœur, par la prose du moyen âge *Tota pulchra es amica Regis Angelorum*, le *Diffusa est*, de Nanini, *Benedictus*, de la messe brève de Palestrina, *Loué sois-tu*, de H. Schutz.

Bravo ! Cette excellente innovation puisse-t-elle susciter beaucoup d'imitateurs.

= Enfin ce fut un beau succès pour la musique religieuse, que la deuxième manifestation des *Amis des Cathédrales* dans la basilique nationale de Saint-Denys.

Le groupe choral, avec une *perfection* qui nous a rappelé l'époque la plus brillante des *Chanteurs de Saint-Gervais*, a chanté, sous la direction de M. Henry Letocart, maître de chapelle de Neuilly, entre les diverses conférences, et pour le salut qui a suivi :

Répons *O constantia martyrum*, de Robert le Pieux ; *Tenebrae factae sunt*, d'Ingegneri ; *O magnum mysterium*, de Vittoria ; choral *Eins ist not*, harmonisé par Bach; *O salutaris*, de Pierre de la Rue ; prose *Salve sancta Dei parens*, du XIIIe siècle ; *Sacerdos et Pontifex*, de Gabrieli ; une invocation extraite de l'ancienne « messe grecque » de Saint-Denys ; *Tantum*, de Palestrina ; *Illuxit dies tertia* (psaume XVIIIe), de Marcello, avec deux orgues. Au grand orgue, M. Libert, organiste de la basilique, a exécuté avec un art consommé : *Toccata* et *fugue* en *ré* mineur et choral no 77, de J.-S. Bach ; *Andante* du Concerto en *si* ♭ Haendel ; *Allegro molto* de la 5e sonate, de Mendelsohn.

Ce fut une admirable journée pour l'art religieux.

## PROVINCE

D'un peu partout nous sont arrivés des échos des fêtes de Jeanne d'Arc ; de cette masse de programmes, nous détacherons les comptes rendus suivants :

Orléans. — Comme il est bien naturel, Orléans, pour célébrer sa libératrice, eut de superbes auditions. Déjà, quelques jours avant la fête, un beau concert avait été offert, par la Chorale Jeanne d'Arc, à ses membres honoraires et au public orléanais. La première partie comprenait :

1. *Chanson de Guillot-Martin*, X. (1525) ; 2. *Le Printemps* (Soprani, hautbois, solo et piano), XVIIIe siècle ; 3. *Air d'Agamemnon* (*Iphigénie en Aulide*), Gluck (1774) ; 4. Deux *Alleluia* grégoriens ; 5. *Diffusa est gratia*, Nanini (1550) ; 6. *Le vent frivolant*, ancienne ronde française du Canada (Chœur d'enfants) ; 7. *a*) *Air de Proserpine* (soprano : Mlle Th. R.), Paesiello (1803) ; 7. *b*) *Ariette* (inédite), A. Lotti (1700) ; 8. *L'Enfant de chœur*, monologue, X. ; 9. *A l'ombre d'un ormeau* (pastorale pour soprani, avec hautbois, flûte, musette et basson), XVIIIe siècle ; 10. *Gavotte pour instruments anciens* (orchésographie de Thoinet-Arbeau) (1589) ; 11. *La légende de saint Nicolas* : *Il était trois petits enfants !* — 12. *Alleluia !* du *Messie*.

La seconde partie était tout entière consacrée à une superbe cantate de Bach. Les chœurs et l'orchestre, comprenant 250 exécutants, étaient merveilleusement dirigés par M. Marcel Laurent, maître de chapelle de la Cathédrale, et se sont superbement acquittés de leur tâche musicale, aux applaudissements unanimes des auditeurs.

Le mardi 6 et le mercredi 7 mai, les deux jours principaux des fêtes, en dehors de l'exécution traditionnelle des chœurs et marches chantées accompagnant les cortèges, les messes célébrées à la cathédrale furent à nouveau l'occasion d'un triomphe pour le chant grégorien et la bonne musique d'église.

A la grand'messe du 6 mai, célébrée par S. E. le Cardinal Amette, archevêque de Paris, il n'y eut, comme pièces musicales proprement dites, que le *Diffusa est* de Nanini, à l'Offertoire, et l'*Agnus Dei* de César Franck. Tout le reste fut exécuté en

chant grégorien ; propre de la Bienheureuse Jeanne d'Arc, et ordinaire nº IX de l'Édition Vaticane (messe *de Beata Maria Virgine*). Les pièces de l'ordinaire étaient exécutées à deux chœurs par des groupes d'hommes et de dames, comprenant trois cent cinquante voix.

Le lendemain, ce fut, pendant la messe basse d'actions de grâces, le tour de Bach et de Hændel, pour lesquels un orchestre s'était adjoint aux chœurs de la veille, formant un total de plus de quatre cents exécutants.

Ce furent d'éclatantes solennités, dont la préparation et l'exécution font le plus grand honneur au sympathique maître de chapelle, M. l'abbé Laurent.

Reims. — Dans la ville du sacre, glorifiée le matin dans chaque paroisse par la célébration d'une messe solennelle, Jeanne d'Arc le fut, l'après-midi, à la Cathédrale, par une cérémonie commune à toutes les paroisses de la ville. Les chants de cette journée furent exécutés par la Maîtrise de la Cathédrale, avec le concours de la « *Schola* de Reims », sous la direction de M. l'abbé Thinot, le zélé et vaillant directeur et maître de chapelle.

A la Grand'Messe, célébrée par S. E. le Cardinal Luçon, on entendit le *Gloria*, à 3 voix égales, de Lotti; le *Sanctus*, à 6 voix mixtes, de la « Messe du Sacré-Cœur », de Gounod ; le *Benedictus*, à 3 voix mixtes, de la messe en *la*, et les réponses à la Bénédiction pontificale, de Th. Dubois; un *Domine salvam*, à 5 voix, du XVIe siècle. Tout le propre, ainsi que le *Kyrie* et le *Credo*, furent grégoriens. Le *Kyrie*, alterné entre les basses et les soprani, était le beau *Clemens rector* (1 *ad libitum* de la Vaticane).

L'après-midi, les psaumes furent alternés avec des contrepoints inédits, à 4 voix mixtes, composés spécialement par M. Th. Dubois. Le maître, en les écrivant, s'inspira des procédés anciens, sans jamais tomber dans le pastiche, et ils sonnèrent merveilleusement bien sous les voûtes de la vieille et admirable cathédrale.

Après le Panégyrique, les chœurs exécutèrent un grand chœur de *la Création*, de J. Haydn ; *Cantate Domino*, à 4 voix égales, de Hasler ; l'hymne liturgique en l'honneur de saint Michel ; *Benedixerunt eam*, à 4 voix mixtes, d'A. Gastoué ; *Tota pulchra es, Maria*, prose du moyen âge, extraite de l'*Ordinaire des Saluts ; Tu es Petrus*, à 4 voix mixtes et 2 orgues, de Th. Dubois, et *Tantum ergo*, à 4 voix égales de Stehle, tout récemment publié.

Ce fut, une fois de plus, l'affirmation de la belle réforme de la musique religieuse, accomplie à Reims par M. l'abbé Thinot, et dont les résultats, superbes et convaincants, ont fait bien oublier les méfiances et les froideurs d'antan.

Sarlat. — A Sarlat, en Périgord, où un jeune vicaire, chargé de la musique, est un ancien élève de la *Schola*, M. l'abbé Louis Boyer, et le propre neveu du célèbre compositeur de musique M. le chanoine C. Boyer, le *Congrès diocésain des œuvres*, qui se tint cette année à Sarlat, fut une occasion de mettre à l'honneur de beaux programmes musicaux.

Relevons, aux messes, deux cantiques de l'abbé Brun, un *Ecce panis* de La Tombelle, des réponses à la bénédiction pontificale, de M. Gaborit. Aux saluts, on, entendit tour à tour une cantate de M. l'abbé Louis Boyer; l'*Ave verum* de Mozart; l'*Adoro te* sur le choral de Hassler harmonisé par Bach ; l'*Adoro te*, à 2 voix égales, et le *Tu es Petrus*, à 4 voix mixtes, de Perruchot ; *Beata es*, à 4 voix mixtes, de C. Boyer; *Regina caeli*, d'Aichinger; *Tantum*, de Vittoria; enfin une cantate de Paul Vidal.

Tous nos compliments au jeune maître de chapelle.

Valréas. — La fête de Jeanne d'Arc a été superbement célébrée à Valréas ; la chorale paroissiale a interprété, avec la plus grande perfection, la *Missa brevis* de Palestrina, les cantates de M. l'abbé Laurent et de M. l'abbé Brun, une série de chorals harmonisés par Bach, le *Tollite hostias* de Saint-Saëns. Tous nos compliments.

Lesparre. — Oui, décidément, le Midi bouge [1]. Du Sud-Est avec Valréas, nous

1. Nous avons omis — que les Bordelais nous le pardonnent ! — de mentionner l'exécution donnée le Jeudi Saint à l'église Saint-Bruno, à Bordeaux, pour la

passons au Sud-Ouest, où le même mouvement s'accentue. Un jeune vicaire, M. l'abbé Lemoing, ancien choriste de la *Schola peregrina* de Bordeaux, a réussi merveilleusement à former une excellente maîtrise, et à intéresser les fidèles, dont plusieurs prêtent leur concours au chœur pour les fêtes. Voici quelques-unes des pièces musicales exécutées aux dernières fêtes ;

*Kyrie* et *Gloria*, 4 voix mixtes, de la Messe brève de Palestrina ; Offertoire *Terra tremuit*, 4 voix mixtes, faux bourdon, de Perruchot ; *Sanctus*, 3 voix égales, de L. Perosi ; *Agnus Dei*, 3 voix mixtes, de César Franck ; Finale : *Unis dans un transport joyeux*, choral de Bach, 4 voix mixtes.

*Deus in adjutorium*, 4 voix mixtes, T. L. de Vittoria ; *Confitebor*, 4 voix égales Carolus Andreas ; *Laudate pueri*, 4 voix mixtes, F. L. ; *Magnificat*, 4 voix égales, abbé Artigarum.

Bénédiction du Très-Saint-Sacrement ; *Adoramus te*, 4 voix mixtes, de Palestrina ; *Vierge douce et secourable*, cantique grégorien de Dom L. David (voix d'enfants) ; *Tantum ergo*, 4 voix mixtes, de Bortnianski. Finale : *Louez le Dieu puissant*, choral de Bach, 4 voix mixtes.

Tout le reste était en pur chant grégorien, par une *Schola* de vingt enfants.

Lunéville. — Du Sud-Ouest montons au Nord-Est où, sous la direction de M. Gogniat, organiste de Saint-Jacques de Lunéville, a été monté un beau concert spirituel, pour le premier jubilé de M. l'archiprêtre Fruminet. Le programme comportait l'audition intégrale du *Déluge*, de Saint-Saëns, et le salut suivant :

*O quam suavis*, grégorien ; *Rendons grâces à Dieu*, Claude le Jeune ; *Regina caeli*, Lotti ; *Supplication* (cantique grégorien), Dom David ; *Tu es Petrus*, Ch. Caspar, *Tantum ergo*, à 5 voix, sur un choral de Bach ; *Laudate*, du XVIe siècle ; au grand orgue, M. Noël, l'excellent organiste de la cathédrale de Saint-Dié.

Cette exécution a fait le plus grand honneur à la *Schola* volontaire d'amateurs qui, depuis plusieurs années, combattent vaillamment à Lunéville pour la bonne cause.

*N. B.* — Voir également ci-après, dans la *Chronique des concerts*, de M. Eugène Borrel.

*première audition en France* du bel oratorio du P. Hartmann sur les *Sept Paroles*. Le journal *la Liberté du Sud-Ouest*, qui nous en apporte les échos, dit à ce sujet :

« L'exécution fit honneur à la *Schola* et à son directeur. Les chœurs furent parfaits, exécutés avec brio, sûreté, nuance et ensemble, toutes qualités très rares dans les chœurs trop souvent sacrifiés. L'orchestre fut digne de l'œuvre et sut s'assimiler le style musical de l'auteur.

« Il y eut bien quelques légères hésitations et de petits flottements, mais on peut invoquer les circonstances atténuantes : cette œuvre si considérable et si ardue avait été si rapidement montée et apprise !

« A la *Schola*, à l'orchestre, aux solistes, nous adressons nos remerciements et nos félicitations au nom de nombreux auditeurs qui, désirant faire partager à leurs compatriotes bordelais leur admiration, émettent le vœu que cet oratorio soit redonné avec les mêmes éléments dans une plus vaste église ou dans une grande salle de concert.

« Un autre vœu à l'adresse de la *Schola* de Saint-Bruno : qu'elle fasse une part plus grande dans ses auditions au chant grégorien. »





# Des précurseurs du *Motu proprio* à son application

I

S. E. Mgr le Cardinal-Vicaire a publié, sur l'ordre de Sa Sainteté, un édit réglementant la musique d'église à Rome, pour la mise en vigueur et la stricte application du *Motu proprio* sur le même sujet.

Avant de mettre ce document sous les yeux de nos lecteurs, nous avons cru bon de rééditer une ordonnance ecclésiastique et des appréciations esthétiques, qui comptent parmi les plus intéressantes préparations du *Motu proprio* au XIXe siècle. Nous y avons fait allusion dans l'ouvrage sur *la Musique d'église* [1].

Les diverses prescriptions portées du XVIe au XIXe siècle sur ce sujet furent condensées pour la première fois par le Cardinal Engelbert Sterckx, archevêque de Malines, en 1842. C'est le temps où se produisait le mouvement qui amenait, en France, la publication des *Institutions liturgiques* de Dom Guéranger, et la *Lettre pastorale*, très fameuse, de Mgr Parisis, évêque de Langres. L'ordonnance du Cardinal Sterckx, qui fut d'abord publiée en latin, sans explications aucunes, dans la Congrégation des Doyens, du 26 avril 1842, n'eut, dans les temps qui suivirent immédiatement cette promulgation, aucun effet bien pratique. Dix ans après, le Cardinal y revenait; cette fois, il publiait son ordonnance en français, sous forme de décret, l'enrichissait d' « observations » à la suite de chaque article, et le complétait par un « règlement » destiné à en assurer l'application plus rigoureuse. Nous reproduisons intégralement ce document, dont les « observations » et le « règlement », en complétant les articles originaux, reproduisent en partie le mandement cité, de Mgr Parisis. Cette nouvelle ordonnance fut publiée le 26 avril 1853. Elle fut de la plus haute importance pour la restauration pratique de la musique religieuse, et c'est à elle que l'on doit faire remonter le départ de la belle efflorescence dont la Belgique donna ensuite l'exemple.

A. Gastoué.

PRÉAMBULE DU DÉCRET.

Il est manifeste, d'après les saints Pères et les Conciles, que le chant et la musique doivent être uniquement employés dans les offices divins pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes. C'est pourquoi nous recommandons instamment à

1. In-12, Janin, éditeurs, à Lyon, 1911, pages 86 et ailleurs.

MM. les curés et desservants, ainsi qu'aux prêtres qui desservent des chapelles privées, de régler le chant, l'usage de l'orgue et des autres instruments dans les offices divins, de manière que ce but salutaire soit atteint ; de faire cesser et d'éviter tous les abus qui y sont contraires, ou qui répugnent d'une manière quelconque à la sainteté du culte divin. Ils doivent bien remarquer que leurs fonctions leur imposent l'obligation d'avoir soin que le saint sacrifice de la messe et les autres offices soient célébrés avec piété et avec décence, et que les chantres, les organistes et les musiciens s'acquittent de leur tâche comme il convient. Ils doivent surtout faire attention aux dispositions suivantes, qui sont presque toutes tirées des synodes et des décrets des souverains pontifes, notamment de la constitution de Benoît XIV en date du 19 février 1749.

## OBSERVATIONS.

Le chant fut admis dans les offices divins dès la naissance du christianisme : l'usage s'en propagea et on y ajouta même la musique, lorsque l'Église eut acquis la liberté de donner au culte divin l'éclat et la pompe convenable ; mais le chant, aussi bien que la musique, y fut admis uniquement dans le but désigné par ce préambule du décret, savoir : *pour célébrer plus solennellement les louanges de Dieu, pour exciter les fidèles à adorer la Majesté divine et pour élever leurs cœurs aux choses célestes.* Les chantres et les musiciens doivent toujours avoir ce but en vue et y diriger tous leurs efforts. Puissent-ils si bien l'atteindre qu'ils parviennent à faire sur les fidèles l'impression que ressentit saint Augustin en entendant le chant de l'église de Milan ! *Combien je versai de pleurs, ô mon Dieu,* dit-il, *par la forte émotion que je sentais lorsque j'entendais dans votre Église chanter des hymnes et des cantiques à votre louange ! En même temps que ces sons touchants frappaient mes oreilles, votre vérité coulait par eux dans mon cœur, et elle excitait en moi les mouvements de la piété.*

## ARTICLE I.

Les hommes religieux entendent plus volontiers le chant plain et soutenu qu'on appelle *grégorien*, si on le chante avec décence et comme il convient ; et ce n'est pas sans raison qu'ils le préfèrent à celui qui est nommé harmonique ou musical. Nous désirons donc qu'on le conserve absolument dans les endroits où il est en usage, et qu'on le rétablisse, qu'on le cultive et qu'on le propage là où il a été aboli, surtout pendant le temps de l'Avent et du Carême, dans l'office des ténèbres de la semaine sainte, et dans tout l'office du vendredi saint, dans les messes des morts, et particulièrement dans les enterrements et les obsèques.

## OBSERVATIONS.

Pour se conformer à ce premier article du décret, MM. les curés doivent réunir dans chaque paroisse un nombre de chantres proportionné à l'étendue de l'église : sans cette condition le chant grégorien ne saurait être fait *avec décence et comme il convient ;* et pour cette raison les conseils de fabrique ne sauraient s'opposer aux dépenses qui peuvent en résulter. On obtiendra facilement de bonnes voix, si on

met les places au concours et qu'on y attache un traitement convenable. Les maîtres de chant ou les curés doivent, surtout au commencement, réunir souvent tous les chantres pour faire des répétitions générales. Ils doivent s'attacher à former, à cultiver les voix, à apprendre à chanter avec goût, et spécialement à observer avec beaucoup d'ensemble le rythme et la mesure propre au chant grégorien ; ils y donneront toutes les autres instructions nécessaires pour parvenir à une exécution convenable et décente. (Voyez l'art. IV et les observations.) Ils défendront sévèrement aux chantres d'harmoniser à leur manière l'œuvre si respectable de l'antiquité chrétienne, en improvisant une seconde, une troisième partie. L'organiste évitera également avec soin de blesser par son accompagnement la grave simplicité du chant grégorien. (Voyez l'art. VII et les observations.)

Il est à désirer que les éléments du plain-chant soient enseignés dans les écoles primaires. Les enfants qui se distinguent par leurs progrès et par leur bonne conduite trouveraient une douce récompense à être admis à chanter à l'église. Le rétablissement des anciennes maîtrises, où les enfants de chœur recevaient une instruction musicale complète, serait aussi d'une grande utilité pour le progrès du chant et de la musique sacrée. Mais c'est dans les collèges et surtout dans les grands et petits séminaires, que l'on doit propager le goût du chant grégorien par des exercices fréquents et bien dirigés, et par une exécution toujours soignée ; car c'est de ces établissements que doivent sortir ceux qui plus tard devront sous ce rapport diriger les autres, et prévenir les abus.

## ARTICLE II.

Si l'on fait usage du chant musical, MM. les curés auront soin qu'il soit grave, décent, suave et religieux, et ils veilleront à ce qu'on n'y mêle point des airs profanes ou qui respirent la légèreté, ni des pièces bruyantes, plus propres à dissiper qu'à nourrir et à exciter les affections pieuses.

### OBSERVATIONS.

Dès que dans toutes les paroisses on exécutera exactement les dispositions de l'art. I, la force même des choses fera disparaître de nos solennités un genre de musique qui a donné lieu aux abus indiqués par l'art. II. Le bon goût des musiciens instruits sera là-dessus d'accord avec les sentiments pieux des fidèles.

On ne doit jamais remplacer le plain-chant par la musique, sans avoir tous les éléments nécessaires pour que celle-ci puisse être, au moins relativement, digne de nos temples, autant par le caractère des compositions musicales que par les qualités de ceux qui doivent les exécuter. Il ne faut point dans le lieu saint scandaliser, affliger l'oreille des fidèles, pour plaire aux caprices d'un petit nombre d'amateurs peu éclairés.

Quant aux pièces mêmes, les maîtres de musique n'ignorent pas que peu de compositeurs, parmi les modernes surtout, ont atteint le but que l'Église s'est proposé en permettant la musique dans les offices divins. Elles sont certainement bien rares les pièces dont l'exécution élève le cœur des fidèles à la contemplation des choses célestes et les excite à prier. Sans parler de tant de compositions d'un ordre inférieur, qui n'ont aucun caractère, presque toutes les messes solennelles, presque tous les grands motets s'éloignent du but. Écrits dans ce qu'on appelle le style *dramatique* ou *descriptif*, et comme tels passant et repassant sans cesse d'une nuance à une autre, du tendre au terrible, du calme au bruyant, loin de nourrir la dévotion et d'entretenir le recueillement, ils deviennent un sujet continuel de distraction.

Les maîtres de musique qui ont à cœur de se montrer dignes de la confiance des

curés, et de la charge à laquelle ils sont élevés, doivent donc être sévères et prudents dans le choix des pièces, et avoir constamment en vue de bien remplir les intentions de l'Église ; ils doivent s'entourer à cet effet de toutes les lumières et de tous les conseils dont ils peuvent avoir besoin.

### ARTICLE III.

Les paroles qu'on chante doivent toujours s'accorder avec l'office, et elles doivent être tirées du Missel, du Bréviaire ou de l'Écriture sainte. On ne peut que très rarement faire usage de la langue vulgaire.

#### OBSERVATIONS.

Rien n'est plus juste que cette disposition, puisqu'il serait inconvenant de chanter, par exemple, au jubé des cantiques en l'honneur de la sainte Vierge ou d'un saint, pendant que le prêtre est occupé à adorer le saint Sacrement ou à prier pour les morts.

Aussi plusieurs papes ont-ils pris des mesures pour empêcher qu'on ne chante des motets ou d'autres pièces ÉTRANGÈRES à l'office qu'on célèbre. Innocent XII a fait publier un décret concernant la Messe et les Vêpres, dont voici les dispositions : *Sa Sainteté défend absolument de chanter dans aucune église des motets ou d'autres compositions ; seulement elle permet à la Messe l'Introït, le Graduel et l'Offertoire, et aux Vêpres les antiennes avant et après les psaumes, sans la moindre altération, de manière que les musiciens se conforment entièrement au chœur ; car, comme le chœur ne peut rien ajouter à l'office ou à la Messe, la même défense existe pour les musiciens. Sa Sainteté permet néanmoins qu'à l'Élévation de la Messe et pendant l'exposition du très saint Sacrement, on chante des motets tirés des hymnes de saint Thomas, ou des antiennes du Bréviaire, ou de la messe de la fête du très saint Sacrement, sans cependant rien changer aux paroles.*

Quant au Salut, les chantres doivent prendre pour règle invariable de chanter des psaumes, des hymnes, des antiennes ou des motets qui correspondent à l'oraison qui doit les suivre, et ils ne doivent jamais se permettre de remplacer l'*Ave Maria* par une autre pièce de chant quelconque. Ce serait pécher grièvement contre les prescriptions de cet article, que d'exécuter au salut des oratorios, des cantiques ou d'autres motets qui n'ont pas de rapport au saint Sacrement, à la sainte Vierge ou aux saints dont on fait la commémoraison.

### ARTICLE IV.

Il faut toujours avoir soin que les paroles qu'on chante puissent être bien entendues et comprises.

#### OBSERVATIONS.

Les chantres doivent donc s'attacher à bien prononcer les paroles qu'ils chantent. Il est à désirer que lorsqu'ils ne savent pas la langue latine, MM. les curés et vicaires les exercent dans la prononciation.

Pour parvenir à une exécution convenable, non seulement le maître de chant doit avoir étudié le sens des paroles ; il faut encore qu'il soit pénétré des sentiments qu'elles expriment, et qu'il ait l'art de communiquer ceux-ci à tous les exécutants.

### ARTICLE V.

Ce qu'on chante à l'Introït, à l'Offertoire, à l'Élévation et à la Com-

munion ne peut être prolongé de manière que le célébrant soit obligé d'attendre et d'interrompre le sacrifice. De même le *Gloria*, le *Credo* et ce qu'on chante le soir au Salut, ne doit pas être tellement long, que la Messe sans sermon dure plus d'une heure, et le Salut plus de trois quarts d'heure. Car il est certain que la trop grande longueur des offices divins nuit à la piété des fidèles.

## OBSERVATIONS.

L'Église défend d'une manière rigoureuse que le saint sacrifice de la Messe, une fois qu'il est commencé, soit interrompu sans motif légitime ; et l'on comprend facilement qu'il ne peut être loisible aux chantres et aux musiciens de suspendre cette sainte action pour achever une pièce de chant ou de musique. Les maîtres de chant doivent donc choisir les pièces de manière qu'ils ne fassent pas attendre le prêtre, lorsqu'il doit commencer le *Gloria in excelsis*, la Préface, le *Pater noster* ou le *Dominus vobiscum* après la Communion.

Cet article prescrit avec raison que la Messe ne dure pas plus d'une heure, ni le Salut plus de trois quarts d'heure : car l'expérience prouve que la trop grande longueur des offices en détourne bien des personnes.

## ARTICLE VI.

Si on fait accompagner le chant par des instruments de musique, *il faut qu'ils servent uniquement*, d'après l'avis de Benoît XIV, Constit. citée, § 12, *à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles et à l'amour de Dieu et des choses divines*. On doit donc prendre garde que les instruments ne couvrent la voix des chantres et n'étouffent, pour ainsi dire, le sens des paroles.

## OBSERVATIONS.

Les auteurs qui ont écrit sur la musique sacrée ne sont pas d'accord sur l'emploi des instruments. Il y en a qui prétendent qu'ils doivent être totalement exclus des églises ; ils ont pour eux l'usage établi de temps immémorial dans la chapelle papale. D'autres soutiennent que les instruments peuvent être admis, mais ils exceptent les violons, parce que, disent-ils, leurs sons aigus excitent plutôt la gaieté qu'ils n'inspirent ce profond respect et ce recueillement qu'exigent nos saints mystères. D'autres voudraient qu'on se bornât aux instruments à vent, tandis que le Concile de Milan, tenu sous saint Charles Borromée, exclut aussi ces derniers et veut qu'on se borne absolument à l'orgue. Le savant pape Benoît XIV, après avoir rapporté les différentes opinions, ajoute qu'il a consulté des maîtres de chapelle distingués, et que, d'après leur avis, il conseille de n'employer dans les églises que l'orgue, le basson, le violoncelle, la viole et les violons, parce que ces instruments servent à corroborer et à soutenir la voix des chantres, et de bannir tous les autres instruments, parce qu'ils rendent la musique trop théâtrale. Depuis cette époque de nouveaux instruments ont été inventés, d'autres ont été perfectionnés. Nous pensons qu'il est inutile de prescrire une règle générale sur le choix des instruments ; car il est certain *que si*, comme dit l'article six, *les instruments ne peuvent servir qu'à ajouter de la force au chant, et qu'ils ne peuvent couvrir la voix des chantres, ni étouffer, pour ainsi dire, le sens des paroles*, et dès lors un bon maître de musique doit d'abord se procurer un

nombre suffisant de voix, et choisir ensuite les instruments de manière à renforcer le chant sans le couvrir.

Ceci rentre d'ailleurs dans l'art. II et tend à proscrire des églises ce genre de musique moderne, où les instruments font souvent la partie principale, et les voix ne font qu'accompagner.

## ARTICLE VII.

Les symphonies qu'on exécute avec les seuls instruments et sans chant, si on en fait usage dans les processions ou dans d'autres offices divins, doivent être graves et de nature à exciter la dévotion, et il faut qu'elles n'ennuient pas par leur longueur.

### OBSERVATIONS.

L'Église ne défend point d'exécuter pendant les offices divins des pièces d'orgue ou des morceaux d'ensemble au moyen d'autres instruments, pour remplir les intervalles où le chant cesse : mais elle exige avec raison que ces pièces soient graves et toujours de nature à exciter les fidèles au recueillement et à la prière, et qu'elles ne fatiguent point par une longueur démesurée. C'est à quoi les organistes doivent bien faire attention, car il ne faut pas qu'ils se permettent de tirer d'un instrument, religieux par excellence, des sons légers et même entièrement profanes.

Il est impossible que tous les organistes soient doués de talents nécessaires pour improviser d'une manière décente, surtout dans ce style grave et sévère qui seul convient à l'église ; c'est pourquoi il serait à désirer qu'on publiât des cahiers ou manuels approuvés, dans lesquels on donnerait des *préludes*, des *accompagnements* et des *versets* pour les diverses Messes en plain-chant, ainsi que pour les antiennes les plus usitées au Salut : les organistes s'en serviraient avec avantage : dans certains cas, ils pourraient même être obligés de s'y conformer exactement.

## ARTICLE VIII.

Nous recommandons d'écarter de la musique sacrée tout ce qui est étranger à son but, tout ce qui ne sert qu'à satisfaire la curiosité ou le plaisir du public, ou à donner de la réputation aux auteurs. Nous défendons sévèrement d'introduire dans les églises les chants ou les airs de théâtre, la musique militaire ou mondaine.

### OBSERVATIONS.

Il faut le répéter ici : on ne s'écarte que trop souvent du but de la musique sacrée. On l'emploie pour attirer plus de monde aux offices, et tandis qu'on éloigne les personnes vraiment pieuses, on y attire celles qui ne viennent que pour la musique, et dont la conduite à l'église ferait souhaiter qu'elles n'y vinssent point.

Rien n'est plus révoltant que d'entendre à l'église des pièces de théâtre, des marches au son desquelles le soldat est conduit au combat, ou des airs qu'on chante dans les rues ou dans les réunions mondaines. C'est une véritable profanation de la maison de Dieu, que d'y exécuter des pièces semblables. Les organistes et les maîtres de musique doivent donc avoir un soin tout particulier de s'assurer que les pièces qu'ils jouent ou font jouer, soient sous ce rapport à l'abri de tout reproche.

Il y a un abus qu'il est bon de signaler ici d'une manière spéciale. Il arrive quel-

quefois que des sociétés d'harmonie, admises à l'église ou aux processions, poussent l'oubli des convenances jusqu'à y faire entendre des *marches guerrières*, des *airs de danse*, des *ouvertures*, des *mélanges* ou d'autres *divertissements sur des motifs d'opéras ou sur des thèmes profanes*. MM. les curés, avant d'admettre un corps de musique dans leur église, doivent prendre connaissance des titres et du caractère de tout ce qu'il se propose d'exécuter, afin de s'assurer d'avance qu'il ne jouera rien de contraire à la sainteté du lieu.

## ARTICLE IX.

MM. les curés auront soin que ceux qui sont admis à chanter, à toucher l'orgue ou à jouer des instruments dans les offices divins et surtout dans les processions, mènent une vie vraiment chrétienne, et s'acquittent de leur charge avec piété et avec décence. On n'admettra les personnes du sexe que dans les chapelles et les églises des religieuses.

Nous ordonnons aux curés et aux recteurs des églises et chapelles d'expliquer avec soin tout ce qui précède aux organistes et aux maîtres de chant et de musique, et de leur recommander d'avoir constamment devant les yeux le but que l'Église veut obtenir par le chant et la musique.

## OBSERVATIONS.

Un auteur dit avec raison au sujet de ce dernier article du décret qu'il lui paraît plus qu'étrange de rencontrer aux jubés des exécutants et même des directeurs d'orchestre du théâtre. *Comment est-il possible*, ajoute-t-il, *que ces personnes aient le goût sévère et pieux de la musique religieuse, elles qui s'occupent habituellement de la musique légère et profane ?*

Les sociétés d'harmonie laissent quelquefois beaucoup à désirer sous le rapport de la conduite de leurs membres, ou de la manière dont ils se comportent pendant les offices ou les processions. Dans ces cas, MM. les curés ne peuvent pas les y admettre, et ils doivent se contenter du chant ordinaire, à moins qu'ils ne préfèrent employer dans les processions des chœurs de chantres avec accompagnement d'instruments à vent, ou des chœurs de jeunes gens, auxquels ils auraient fait apprendre des hymnes, des cantiques ou d'autres chants d'ensemble, écrits en style religieux sur les paroles du Processionnel.

---

# RÈGLEMENT

## Concernant le plain-chant et la musique d'Église

ENGELBERT STERCKX,

PAR LA MISÉRICORDE DE DIEU, CARDINAL-PRÊTRE DE LA SAINTE ÉGLISE ROMAINE, DU TITRE DE SAINT BARTHÉLÉMI EN L'ÎLE, ARCHEVÊQUE DE MALINES, PRIMAT DE LA BELGIQUE, GRAND CORDON DE L'ORDRE DE LÉOPOLD, ETC.

*Afin de pourvoir à la décence, d'augmenter la splendeur des offices divins et d'assurer de plus en plus l'exécution du décret relatif au chant et à la musique d'église, que Nous avons publié dans la Congrégation des Doyens du 26 avril 1842 et renouvelé dans celle de ce jour, Nous avons arrêté le règlement suivant :*

Art. 1. Les chantres, les organistes et les musiciens doivent se rappeler que le chant et la musique ne sont employés dans les offices divins que pour augmenter la splendeur du culte qu'on rend à Dieu, et exciter les fidèles à la dévotion et à la prière. Dans l'exercice de leurs fonctions ils doivent donc toujours se proposer ce double but, et éviter avec soin tout ce qui pourrait empêcher de l'atteindre.

Art. 2. Ceux qui sont admis à chanter ou à jouer des instruments dans les offices divins, doivent remarquer qu'ils exercent des fonctions qui exigent une conduite irréprochable, et qu'en conséquence ils doivent mener une vie vraiment chrétienne.

Art. 3. MM. les curés et les recteurs des chapelles étant chargés d'assurer la décence des offices divins, dont le chant et la musique font partie, et étant responsables des abus qui pourraient s'y glisser, c'est à leur autorité et à leur direction que les chantres, les organistes et les musiciens sont soumis.

En conséquence, ceux-ci doivent s'abstenir de chanter ou de jouer des pièces de chant ou de musique que MM. les curés ne jugeraient pas convenables.

Art. 4. Comme le plain-chant convient mieux aux offices divins que le chant musical, et qu'il est beaucoup plus facile d'exécuter convenablement le plain-chant que la musique, nous désirons vivement qu'on l'emploie ordinairement, surtout dans les offices des morts, du Carême et de l'Avent, et qu'on ne le remplace jamais par la musique que quand on a tous les éléments nécessaires pour donner à celle-ci toute la gravité qu'exigent nos saintes cérémonies. Nous recommandons de n'employer que le plain-chant pour répondre à l'officiant.

Art. 5. On n'emploiera pour le plain-chant que les livres de chant dont les paroles sont conformes aux éditions du Bréviaire romain cor-

rigées par Clément VIII et Urbain VIII, et qui sont approuvées par l'autorité ecclésiastique. En chantant, on doit avoir soin de ne rien ajouter ou changer, et surtout de conserver aux pièces de chant grégorien cette religieuse et douce gravité qui leur est propre et qui contribue si efficacement au recueillement. Les organistes doivent éviter avec un soin spécial tout ce qui tend à changer ce caractère. Leur accompagnement doit être grave et doux, comme le chant même.

Quant à la musique, on ne peut employer que les compositions qui sont propres à faire atteindre le but dont il est parlé à l'article premier, et l'on doit écarter toutes celles qui s'en éloignent, comme sont :

1° Celles qui contiennent des passages trop bruyants ou trop éclatants, et qui, loin d'entretenir le recueillement et d'exciter à la prière, sont une cause continuelle de distraction et de dissipations ;

2° Celles où l'on répète sans cesse les mêmes paroles ;

3° Celles où l'on change ou intervertit les paroles de la liturgie ;

4° Celles où l'on tronque les prières liturgiques qui doivent être chantées en entier, comme le *Kyrie eleison*, l'*Ave Maria*, etc.

Art. 6. Pour obtenir un beau chant, MM. les curés tâcheront de réunir un nombre convenable de voix tant d'hommes que de jeunes gens et d'enfants. En combinant bien ces diverses voix, on parviendra à exécuter les mélodieuses compositions du chant romain avec d'autant plus de perfection, que ces voix s'uniront mieux ensemble pour n'en former, pour ainsi dire, qu'une seule.

Afin de se procurer un nombre de voix convenable, MM. les curés devraient charger les vicaires, les clercs ou les organistes de donner des leçons de plain-chant à des enfants et à des jeunes gens.

Art. 7. Les pièces que l'on chante doivent toujours s'accorder avec l'office ; c'est ainsi qu'à la messe, au lieu du *Kyrie eleison*, on ne peut pas chanter un motet, et qu'au salut on ne peut pas chanter une hymne ou un motet en l'honneur d'un saint, avant l'oraison du saint Sacrement. Les musiciens, pas plus que le chœur, ne peuvent rien ajouter à l'office et surtout à la messe. Il est seulement permis de chanter, après la consécration, des motets et d'autres pièces tirés de l'office ou de la messe du très saint Sacrement, sans cependant rien changer aux paroles. Pendant la consécration même le chant doit cesser, et l'orgue ne peut être joué que très doucement.

Art. 8. Il faut avoir un soin particulier pour que les paroles qu'on chante puissent être comprises : à cet effet, les chantres doivent principalement s'attacher à bien prononcer les mots et à se pénétrer des sentiments qu'ils expriment.

Art. 9. La trop grande longueur des offices divins nuit à la piété des fidèles. C'est pourquoi le chant et la musique doivent être réglés de manière que la messe sans sermon ne dure pas au delà d'une heure, ni le salut au delà de trois quarts d'heure.

Comme l'Église défend d'une manière rigoureuse que le saint sacrifice de la messe ne soit interrompu sans motif légitime, il ne peut être

loisible aux musiciens de suspendre cette sainte action, pour achever une pièce de musique. Ils doivent donc choisir les pièces de manière qu'ils ne fassent pas attendre le prêtre, lorsqu'il doit commencer le *Gloria in excelsis*, la *Préface*, le *Pater*, etc.

ART. 10. L'orgue et les autres instruments, selon la remarque du savant pape Benoît XIV, *doivent servir uniquement à ajouter de la force au chant, afin que le sens des paroles pénètre mieux dans le cœur de ceux qui écoutent, que l'esprit des fidèles soit excité à la contemplation des choses spirituelles, à l'amour de Dieu et des choses divines.*

C'est pourquoi il faut éloigner des églises ce genre de musique où les instruments font souvent la partie principale, et les voix ne font qu'accompagner, et sont même couvertes par le son des instruments.

L'on peut exécuter pendant les offices divins des pièces d'orgue ou d'instruments, pour remplir les intervalles où le chant cesse ; mais ces pièces doivent être graves et de nature à exciter au recueillement et à la prière. Les saints canons défendent strictement d'exécuter des pièces de théâtre, des marches militaires ou de la musique profane.

ART. 11. Lorsque MM. les curés jugeront à propos d'admettre à l'église ou aux processions des sociétés d'harmonie, ils devront s'assurer d'avance qu'elles ne joueront rien de contraire aux règles ci-dessus.

ART. 12. Le jubé étant uniquement destiné à l'organiste, aux chantres, aux musiciens et à ceux qui doivent les aider, l'accès en est défendu aux autres fidèles, à moins que MM. les curés ne jugent que la nécessité ou de justes raisons n'exigent le contraire. On doit veiller à ce que le silence y règne constamment.

Nous ordonnons à MM. les curés de faire afficher le présent règlement au jubé de leurs églises respectives et de tenir la main à son exécution.

Donné à Malines dans la Congrégation des Doyens, le 26 avril 1853.

ENGELBERT, cardinal-archevêque de Malines.

Par mandement de Son Éminence
le cardinal-archevêque,

F. C. VERSTRAETEN, *secrétaire*.





# Chronique des Concerts

La grande saison de Paris, après le *Requiem* de Berlioz et le *Messie* de Hændel, dont nous avons déjà parlé, nous offrit les exécutions hors pair de M. Weingartner, dans cette musique où il excelle : la *Messe en ré*, la *Symphonie en ut mineur*, le *Chant élégiaque*, la *Neuvième Symphonie ;* le Cercle musical continue en quelque sorte les Concerts de la Philharmonique. Les virtuoses « sont abondants et de bonne qualité », comme il est dit dans les *Guides Joanne*, vers lesquels on commence à jeter un coup d'œil dans l'attente méritée des voyages tout proches maintenant. A en juger par l'activité musicale, on ne se croirait pourtant pas à quelques jours des vacances.

Commençons par l'événement capital de la fin d'année : le concert avec orchestre de la Société Nationale, sous la direction des auteurs et de M. Rhené-Baton. M. P. Coindreau nous présente *la Revue nocturne* : défilé des fantômes glorieux de la grande Armée devant le spectre de Napoléon, qui s'est éveillé à minuit de son sépulcre de roc... Sur cette donnée, l'auteur a écrit un savoureux poème musical, aux sonorités tour à tour héroïques et lugubres : l'orchestration en est des plus tumultueuses au moment où les ombres des héros accourent des quatre coins du monde sur la carcasse de leurs coursiers, et l'éclatante fanfare de l'Empereur évoque heureusement, au sommet dynamique de l'œuvre, la légende glorieuse du plus terrible guerrier de tous les Temps. Les poèmes de Samain, sur lesquels sont écrites les mélodies de J. Cras, forment un absolu contraste de sentiment avec la *Revue de l'Empereur* ; l'instrumentation m'en a paru trop chargée pour la voix ; les répétitions n'ont peut-être pas permis une mise au point suffisante : je le regrette à cause de la délicate musicalité de ces poèmes pleins de passages exquis, comme l'accompagnement de ce vers :

Et cet amer parfum qu'ont les herbes foulées.

Le succès avec lequel ont été accueillies ces pièces, a montré à l'auteur qu'on l'avait compris, en dépit de quelques imperfections dont il n'était pas responsable. *La Vengeance des Fleurs*, de M. G. Grovlez, m'a semblé plus remarquable par la supériorité d'une instrumentation très fluide et toujours adroite que par la valeur propre des thèmes ; en dépit de la virtuosité orchestrale, la teinte générale de cet ouvrage important est un peu monochrome, dans des demi-teintes délicates, appropriées au sujet, je le veux bien, mais à la longue, tout de même, trop languides : M. de Bréville dirige une mélodie sur un poème d'Hugo : *Sur une tombe*. L'orchestration, un peu touffue, absorbait par endroit l'éclat de la voix de Mme Croiza qui de son côté ne paraissait pas très émue par les tragiques accents de la poésie ; d'ailleurs l'exécution de cette mélodie ne m'ayant pas complètement satisfait, j'aimerais avoir l'occasion de la réentendre pour pouvoir en parler en connaissance de cause. Le « clou » du concert, tant par l'importance de l'œuvre que par la richesse des moyens employés, consistait dans les *Evocations* d'A. Roussel, « souvenir réel ou fantaisiste d'un voyage aux pays d'Orient ». La première pièce : *les dieux dans l'Ombre des*

*Cavernes*, après une description de paysage, nous introduit dans les cavernes : « trois thèmes principaux se développent ensuite, — dit le programme, — correspondant aux différentes expressions des dieux sculptés dans la montagne, expressions de violence meurtrière et aveugle, de joie, d'amour ».

Ces thèmes se développent par un travail des plus ingénieux soutenu par une orchestration toujours intéressante. La deuxième pièce : *la Ville rose*, est un *scherzo* qui décrit des bruits de fête ; il est supérieurement instrumenté, plein d'éclat et de vie, tumultueux par endroits, au passage du radjah par exemple, sans que la musique cesse d'être d'une suprême distinction. La troisième partie : *Aux bords du fleuve sacré*, avec solo de baryton et chœurs, dépeint une ardente nuit d'Orient ; le rythme trop rapide de l'hymne panthéistique chanté par le baryton solo est d'un effort vulgaire dans une page aussi noble ; à part ce détail, on ne peut que louer la splendeur générale de cette pièce, pleine de trouvailles de toute espèce, aboutissant à la magnifique progression orchestrale, aux chaudes sonorités du lever du soleil, où le chœur éclate, majestueux comme un orgue, avec une puissance grandiose et un accent impressionnant. Les *Evocations* forment l'ensemble le plus remarquable qui ait paru depuis longtemps en ce genre, tant par la maturité que par l'originalité du talent qu'elles affirment.

Les pianistes travaillent ferme. Au tout premier rang des séances qu'ils donnent, nous devons placer le concert de M. Motte-Lacroix, consacré à des œuvres de Schumann et de Fauré. Une splendide interprétation des *Études symphoniques*, dont la dernière variation et le foudroyant final subjuguent les plus pointilleux critiques des *Kreisleriana*, de la deuxième *Novelette*, vaut à l'éminent pianiste une véritable ovation. M. et Mme Motte-Lacroix donnent ensuite une série de lieder des mieux choisis, dans lesquels la cantatrice affirme son talent, fondé sur cette simplicité qui accompagne la vraie grandeur. La réputée Mlle G. Dehelly consacre deux séances à de très beaux programmes dont j'apprécie davantage la composition que l'exécution ; sa virtuosité des plus rares ne parvient pas toujours à pallier l'effet de nuances trop brusques et une certaine raideur dans l'interprétation.

M. Hertz, en deux séances, nous présente des pièces de Liszt : dans les *merveilleuses légendes*, la *Sonate*, les *Variations sur le motif de Bach* tiré de la Cantate *Weinen, Klagen*, des extraits abondants des *Années de pèlerinage*, parmi lesquels nous distinguons les premières pièces de la *Suisse*, les *Sposalizio*, et les stupéfiants *Jeux d'eaux de la Villa d'Est* (victime sur laquelle les modernes ont fait le silence après l'avoir dépouillée à qui mieux mieux), etc. Mlle Aussenac consacre son récital à Chopin ; son jeu, très agréable dans les demi-teintes, manque peut-être un peu de force pour des pièces aussi fulgurantes que l'héroïque *Polonaise en la bémol ;* elle obtient d'ailleurs un succès considérable. M. Montoriel-Tarrès, à son concert annuel, donne un de ces programmes savoureux dont il a le secret ; impeccablement il exécute le terrible *Islamey* de Balakireff, avec cette simplicité qui est une des caractéristiques de son très haut talent, et qui n'exclut ni l'expression ni la couleur ; de pittoresques pièces de M. de Falla sont accueillies avec succès ; au total, soirée des plus artistiques. M. René Vanzande compose son programme uniquement d'œuvres modernes : à lui seul, il assume la lourde responsabilité de la partie de piano pendant toute la soirée, et il se tire avec honneur de cette redoutable épreuve qui exige, outre une technique hors pair et une musicalité de premier ordre, une endurance peu commune. Nous retiendrons particulièrement, parmi les œuvres présentées au public, la *Sonate pour piano et violon* de L. Dumas, la *Suite pour piano et flûte* de Gaubert, les *Variations à danser* de Léon Moreau, et le charmant *Trio* de Biaricheri.

Mlle Lothy, entourée de Mlle Dehelly et P. Sechiari, donne une séance intéressante, mais dans laquelle de nombreux changements au programme ont quelque peu dérouté les auditeurs ; néanmoins elle a remporté le succès qu'elle méritait. Mlle Louise Hody passe en revue l'école du lied allemand : Beethoven, Schumann et Brahms, Hugo Wolf, Max Reger, Rich. Strauss et H. Hermann (de ce dernier, le *Drei Wanderer*, fort goûté) ; puis pour terminer, elle chante les *Heures* de

Chausson et des mélodies de Fauré et Duparc ; elle supporte sans faiblir le poids de ce lourd programme.

La musique de chambre ne chôme pas. Voici le quatuor Capet avec ses interprétations d'Haydn, Schumann, Ravel, Debussy et Franck. Le quatuor Lejeune exécute l'ennuyeux *quatuor en ré mineur* d'Hugo Wolf, le *quatuor inachevé* de Grieg, pas très fameux non plus, le *quatuor en fa* de Dvorack, et d'agréables *Novelettes* de M. René Jullien, très applaudies. La Société des *Auditions modernes* aidée du quatuor Oberdœrffer présente au public, avec un très vif succès, le *quatuor à cordes* de L. Dumas et la *Sonatine pour piano et violon* de Fr. Prochaska ; la séance se termine par la *Sonate* bien connue *pour piano et violon* de P. Le Flem, et la première audition du *Quintette pour piano et cordes* de J Binenbaum que je n'ai pas entendu, à mon grand regret, cette œuvre étant, paraît-il, pleine de puissance et de grandeur. MM. F. Vía, T. et G. Cassadò ont donné un excellent concert : après une spirituelle exécution du *trio en sol* de Mozart, le *Clair de lune*, le *Trille du diable*, et la *Sonate X* de Valentini, ont mis en valeur le jeu de chacun des partenaires qui ont été, avec justice, fort bien accueillis.

A la *Scola*, M. G. Jacob, continuant ses concerts d'orgue, nous offre des pièces modernes : *1re Symphonie* de Vierne, dont le finale est très applaudi ; *5e Symphonie* de Widor, et *Prélude, Fugue et Variation* de Franck. Comme intermède, le *Quatuor en la* de J. Vadon, joué par M. R. Schmitz, et les interprètes du quatuor Lefeuve, fort goûté, et les *Amours du poète* par Mme E. Kutscherra.

Les chanteurs de la Renaissance, sous la vivante direction de leur chef, M. H. Expert, volent une fois de plus à la victoire, dans une sélection des œuvres les plus appréciées aux précédentes séances, et aidés du talent de Mme Mockel dans des œuvres charmantes de Guédron, Caccini, L. Rossi et Fr. Rossi. La Manécanterie a donné, au profit de sa colonie de vacances, un concert des plus remarquables : les pièces ambrosiennes et grégoriennes, les motets, répons et fragments divers de Palestrina, Vittoria, Aichinger sont exécutés avec une perfection qui dément les idées courantes, sur la possibilité (— ou plutôt l'impossibilité ! —) de restaurer l'usage habituel de cette musique ; la grande « attraction » du concert était la présence aux deux pianos, dans une sonate de Mozart et un concerto de Bach, de MM. Risler et Camille Bellaigue dont le jeu plein de charme a été fort apprécié. M. Tournemire joue la *Fantaisie et fugue en sol mineur* de Bach et la magnifique chaconne en *ré* mineur de Pachelbel, trop peu connue des organistes. Le point culminant du concert fut peut-être le *Répons* orné (par le roi Robert le Pieux), chanté par M. Gibert avec tant de facilité et de suavité, qu'il lui fallut ajouter au programme l'admirable *Ave Maria* grégorien pour satisfaire l'enthousiasme du public. La splendide série des fêtes liturgiques à cette époque de l'année est l'occasion de beaucoup de musique dans les églises ; je dois noter les progrès réalisés même dans des chapelles particulières, comme à celle du collège Stanislas, dont la Maîtrise, composée d'élèves, « volontaires » de la bonne musique, exécuta, pour la première communion, sous la direction de M. Gastoué, du plain-chant grégorien et des chœurs anciens et modernes à quatre parties, formant des programmes irréprochables. Une excellente note aussi au chœur des Lazaristes, formé par les voix des jeunes séminaristes, qui ont excellemment exécuté l'office vaticane le jour de la Pentecôte. Et décidément encore le premier prix revient sans contestation à l'excellente maîtrise de Saint-François Xavier, que j'ai eu l'occasion d'entendre plusieurs fois ces temps-ci : par la beauté de ses programmes, le soin apporté à leur exécution, l'impression de sécurité qu'on éprouve à l'audition, le sens liturgique qui sert de guide dans le choix des pièces *ad libitum*, la tenue parfaite des chanteurs pendant l'office, cette « chapelle » mérite d'être citée comme un modèle. Ajoutons que conformément au désir du Pape, elle prononce le latin à la romaine, ce qui facilite beaucoup l'exécution du chant grégorien et donne aux pièces palestriniennes une fluidité particulière, en dépit des affirmations singulières de M. C. Saint-Saëns qui me paraît être fort peu au courant de la question et n'avoir jamais connu le *Motu proprio* que par ouï-dire.

A Dôle, M. l'abbé Grospierre, avec l'excellent chœur paroissial et les anciens

élèves des Frères, n'a pas craint de monter un fort beau concert, dont la pièce de résistance était *Devota*, l'oratorio de M. le chanoine Perruchot, interprété d'excellente façon par cent cinquante exécutants, soli, chœurs et orchestre. Comme autres pièces du programme, quatuors d'A. Glazounow, sonates de Vivaldi et de Boellmann, les *Berceaux* de Fauré, air de *Rédemption* de Franck, *Largo* de *Xercès*, de Hændel.

Écrire pour les auditions des fêtes de Jeanne d'Arc, et faire exécuter un morceau sur l'héroïne nationale, morceau populaire, rythmé en forme de marche, sans tomber dans la banalité, n'est pas chose commode. C'est ce qu'a tenté, et réussi, M. l'abbé Louis Boyer, qu'il ne faut pas confondre avec son oncle, le chanoine Boyer, auteur de tant de musique liturgique légitimement admirée. Cela prouve que le talent est de règle dans la famille. La nouvelle composition de l'abbé Louis Boyer est brillante sans vulgarité, élégante sans prétention, et facile sans lieux communs. Il est même à remarquer la souplesse de cette plume pouvant, à quelques années de distance, écrire cette mélodie simple et rythmée après les *Rossignols du cimetière* du même auteur, où l'indépendance et l'originalité étaient extrêmes, tout en restant toujours d'une haute teneur musicale. Le cantique à Jeanne d'Arc, dans sa simplicité un peu rude, présente une autre face du talent de l'abbé Boyer. Nous attendons la troisième, qui lui fera honneur comme ses devancières.

Enfin, donnons une mention spéciale au concert donné à Vannes, par la Maîtrise de la cathédrale, sous la direction du sympathique maître de chapelle, M. l'abbé Pirio. Voici en entier le programme, tout à fait excellent, où les chanteurs de la cathédrale se sont fait applaudir, en charmant les oreilles de leurs concitoyens :

I. — Chansons anciennes : 1. *Puisqu'il fait si bon*, Guillaume Costeley ; 2. *Quand mon mari vient de dehors*, Roland de Lassus ; 3. *La bataille de Marignan*, Clément Jannequin.

II. — Motet et choral : 4. *Regina Caeli*, à 4 voix, Gregor Aichinger ; 5. *Unis dans un transport joyeux*, choral, J.-S. Bach.

III. — Extraits divers (opéra et opérette) : 6. *Echo et Narcisse*, duo pour 2 voix d'enfants, par Gluck (1714-1787) ; 7. *les Fariniers, les Charbonniers*, chœur pour 3 voix d'hommes, par Offenbach (1819-1880) ; 8. *Rondeau des Songes*, duo pour soprani et chœur, par Rameau (1683-1764) ; 9. *Chœur du Marché d'Ali-Baba*, par Lecoq.

IV. — Fantaisies vocales modernes : 10. *la Chanson du Frère Jacques*, carillon à 3 voix d'hommes, paroles de Combarieu, musique de Paladilhe ; 11. *J'aime mon pays*, duo pour soprani, par A. Chapuis ; 12. *la Marche des Cadets*, allegro militaire à 3 voix, Lecoq.

Intermèdes : Chansons populaires du pays de Vannes et de Ploërmel, dites à l'unisson ou en solo.

E. Borrel.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Réponses

*Abbé Dupont.* — Sur l'œuvre musicale de sainte Hildegarde, consultez, comme résumé, la *Musique d'église* d'A. Gastoué, pages 31 à 34, et, comme études de détail : Schmelzeis, *Das Leben und Werken der heil. Hildegardis*, Freiburg i. B., 1879; Dom Pothier, *Revue du chant grégorien*, vii, 6, 49 ; viii, 17; xvii, 38; A. Lhoumeau, *id.*, ix, 52.

*E. Plantade.* — Vous aurez ce que vous désirez sur les chorals de Bach, paroles des principales strophes et indications des sources, dans Ludwig Erk, deux volumes in-4°, format italien, chez Breitkopf.

---

# Rectification à une rectification

Nous avons reçu du R. P. Dom Célestin Vivell la rectification suivante, au sujet des remarques faites par le R. P. Bonvin, sur son article touchant le *Strophicus* grégorien et ses diverses variétés.

En me référant à l'article « Une rectification à propos du *Strophicus* », (*Tribune*, 1912, p. 137), je me borne à la remarque suivante. Je n'ai pas dit que la répercussion du *Strophicus* soit une *longueur ordinaire* du son comme celle de la « *mora ultimæ vocis* », mais qu'elle est une *longueur vibrée* des deux ou trois notes qui la composent (comme celle de notre trémolo moderne), et vraisemblablement un reste de l'antique enharmonique, dont les quarts de ton ont l'effet d'un unique son vibré (*Tribune*, 1912, n° 2.)

D. Célestin Vivell, *O. S. B.*

Nous avons reçu, au sujet de la bibliographie contenue dans notre dernier numéro, sur le livre de M. Steglich, l'intéressante lettre suivante, de M. G. Allix, qui, depuis longtemps, s'est consacré à l'étude spéciale des œuvres de J. de Muris :

CHER MONSIEUR,

Je reçois à l'instant la *Tribune* de juin, et, comme toujours, la bibliographie attire et retient mon attention.

Je n'ai pas sous les yeux la publication de M. Steglich, qui ne m'est encore connue que par vous : mais le *Speculum* de J. de Muris m'est assez familier : voulez-vous me permettre une petite observation. Vous élevez un doute au sujet des emprunts que, d'après M. Steglich, J. de Muris aurait fait aux *Quaestiones in musica*. Mais il ne vous a certainement pas échappé que c'est J. de Muris lui-même qui, à maintes reprises, dans le *Speculum*, cite très expressément les *Quaestiones*. En voici quelques exemples, que je relève séance tenante dans mes notes :

P. 256 [De Coussemaker, *Scriptores*, II] ; p. 259 : « dicit autem auctor *Quaestionum musice* quod sextus tonus proinde pauperior videtur aliis.... », ce que J. de Muris conteste : « sed contra hec multi cantus nunc vadunt in quibus sextus tonus non pauperior ceteris est paribus tonis, sed omnibus ditior. » — P. 279 : « Dicit autem auctor *Quaestionum in musica*, parte prima, capitulo XIX.... ». — P. 314 : « unde ab auctore *Quaestionum in musica* vocantur imperfecti.... » etc.

N'est-il pas curieux que J. de Muris revienne, çà et là (pp. 249, 328), sur les usages des églises de Liége, sur certains chants corrompus « in ecclesiis aliquibus secularibus Leodiensibus », et cela ne provient-il pas aussi de Rodulphe de Saint-Trond ?

Veuillez agréer, etc.

G. ALLIX.





# BIBLIOGRAPHIE

Abbé Jules Carillion : **Messe et secondes vêpres** *de la Bienheureuse Jeanne d'Arc*, accompagnement à 3 parties, net franco : o fr. 70 ; chez l'auteur, professeur à l'École Jeanne-d'Arc, à Lille.

Accompagnement facile, bien « dans les doigts », d'un sentiment harmonique très juste — malgré quelques duretés, — et, en ce sens, tout à fait à louer. Dans les vocalises, malheureusement, l'auteur, dans sa transcription, n'a pas indiqué les subdivisions des groupes et *mora ultimae vocis* qui en résulte ; il faudra donc l'annoter d'après l'édition typique.

Edward Montier : **Le cycle des Hymnes de l'Eglise**, *en vers français, et les poèmes religieux des Philippins de Rouen*, in-16 de xx et 347 pages, 3 francs. Paris, Bloud et Cie.

Les poètes religieux ont, de tout temps, cherché à faire passer dans leur langue propre la beauté des originaux latins ou hébreux que l'Église chante en ses offices. Il est de ces paraphrases qui sont fameuses ; après tant d'autres, M. Edward Montier s'y est essayé : malgré les écueils d'un tel dessein, nous devons constater qu'il a réussi. L'auteur s'est efforcé de calquer, lorsqu'il l'a pu, le vers français sur le vers latin correspondant. Aussi beaucoup de ses poésies peuvent-elles être chantées sur la mélodie liturgique de l'hymne ou de la prose qu'il translate. D'autres, parmi ses strophes, bien frappées, offriront aux compositeurs qui les voudront mettre en musique un agréable choix de paroles et de pensées, qu'on ne trouve pas toujours ailleurs.

Poétiquement, le livre de M. Montier est donc un très bon livre ; historiquement, il l'est moins. L'auteur, dans les notices consacrées à chaque pièce, a commis de lourdes erreurs. Nous n'aurions pas non plus laissé parmi les hymnes de l'Église les nombreuses pièces propres au diocèse de Rouen, qu'il eût été bon de mettre à part, en supplément, avec « les poèmes des Philippins » que nous avouons avoir moins goûtés.

A. G.

**Maison du Lied de Moscou** : MCMXII, *sixième concours international*. A « la Maison du Lied », 22, boulevard de Smolensk, à Moscou.

Mme Marie Olénine d'Alheim vient de publier le fort intéressant compte rendu de ses concerts et de ses concours, qui ont tant enrichi la littérature musicale du *lied* depuis dix ans. Ce petit livre devra être lu par tous les compositeurs qui s'occupent du genre ; il contient, de plus, le *programme du sixième concours international*, avec un prix de 500 roubles (1.325 francs), pour l'harmonisation de quatre mélodies populaires anciennes, dont deux françaises du moyen âge, publiées par Pierre Aubry. Nous recommandons vivement ce concours à nos amis.

H. N.



# LES VŒUX DU CONGRÈS PARISIEN

## De Chant Liturgique et de Musique Sacrée de 1911

Un an s'est écoulé depuis le magnifique Congrès tenu à Paris en 1911. Du beau volume de comptes rendus qui a récemment paru, nous détachons les pages suivantes, toujours d'actualité. C'est le détail de la dernière séance d'études, où furent exposés et discutés les vœux présentés au Bureau du Congrès. Cette séance fut certainement, par cela même, celle qui résuma le mieux la physionomie de ces assemblées. A ce titre, et pour répondre à l'un des vœux adoptés à l'unanimité des deux cents congressistes, nous publions dans son intégrité le procès-verbal de cette séance, et la teneur des vœux, si utiles à la rénovation et à l'organisation de la musique sacrée en France.

*Séance du mercredi 14 juin 1911, à 9 heures du soir.*

A cette dernière séance un grand nombre de membres du comité d'honneur et presque tous les congressistes sont présents : aussi cette réunion fort nombreuse, et qui se prolongea fort avant dans la nuit, fut-elle particulièrement animée par les échanges de vues, propositions, discussions qui l'ont remplie. Plusieurs grégorianistes avaient envoyé des vœux ou réflexions qui souvent se rencontraient avec les idées exposées par quelqu'un des congressistes ; lecture fut donnée de leurs lettres par MM. Gastoué et E. Borrel.

M. l'abbé Brun communique aux congressistes en ces termes la lettre de Mgr l'Évêque de Clermont :

Mesdames, Messieurs,

Mgr Belmont, évêque de Clermont, qui fut un des premiers Évêques de France à faire appliquer dans son diocèse le *Motu proprio* de Sa Sainteté Pie X sur la musique sacrée, me fait l'honneur de m'adresser, à propos du Congrès parisien, une lettre dont je suis heureux de citer quelques passages, persuadé que les grégorianisants recevront avec joie cet encouragement venant d'un des membres de l'Épiscopat français les plus favorables à l'art musical chrétien.

« Il servirait de peu à l'Eglise, écrit Sa Grandeur, que les secrets de son chant aux meilleures époques fussent retrouvés, s'ils devaient rester l'apanage exclusif d'une élite ; il faut, avant tout, que ce chant redevienne la prière publique de l'Église, et que, à cet effet, les prêtres, dès le séminaire et l'école, y soient initiés et en com-

prennent bien la beauté et la méthode. C'est surtout de ce côté que je voudrais voir le Congrès diriger ses efforts et ses résolutions.

« Je voudrais aussi voir de plus en plus affirmer le principe de l'unification dans la *prononciation du latin*, dans le sens le plus conforme à la tradition romaine, relativement aux voyelles suivies des lettres *m*, *n*, de manière à supprimer les sons nasaux, à la lettre *u* prononcée *ou*, etc... ; enfin et surtout, par la restitution, aux syllabes, de la *valeur* que leur assignent leur quantité et leur place dans les mots. Je voudrais que désormais toutes les *éditions classiques* indiquassent, de même que les livres liturgiques, la *syllabe accentuée*, et que, à la faveur de ces moyens, la prononciation du latin fût uniformisée dans l'Église, *dès le commencement des études de ses clercs.* »

« C'est surtout sur ces quelques points que nos efforts doivent porter si nous voulons régénérer, en l'unifiant, le chant sacré. Que Dieu nous aide à le faire prévaloir ! »

† Pierre Marie,
*Évêque de Clermont.*

La lettre de Mgr Belmont est écoutée avec un vif intérêt ; tous les congressistes s'accordent sur cette question de la bonne prononciation latine.

M. Couillault émet alors le vœu suivant, admis à l'unanimité :

Le Congrès,

Considérant :

Que la prononciation française du latin avec son accentuation et ses sons déplorables est incompatible avec la restauration intégrale des Mélodies grégoriennes, prescrite par le Souverain Pontife ;

Que l'adoption de la prononciation romaine est une conséquence logique de l'unité de rite et de l'unité de chant.

Emet le vœu :

Que la prononciation romaine du latin soit introduite officiellement par NN. SS. les Évêques dans tous les diocèses de France, particulièrement dans les petits et grands séminaires.

M. l'abbé Laurent, maître de chapelle de la Cathédrale d'Orléans, demande que tous les rapports et travaux présentés au Congrès soient publiés dans le compte rendu, et fait voter des remerciements aux maîtres de chapelle de Saint-Eustache, de Saint-François-Xavier, de Sainte-Clotilde et de Notre-Dame, qui ont organisé les exécutions musicales du Congrès. (*Adopté.*)

M. Borrel lit deux notes envoyées par M. Michel Brenet :

D'abord une motion en faveur d'une publication des monuments de la musique religieuse en France au xvi^e^ siècle. Quelques congressistes demandent même qu'on ajoute quelques œuvres du xvii^e^ siècle ; voici cette note, adoptée à l'unanimité :

**Pour nos vieux maîtres français.**

Mesdames, Messieurs,

Ce n'est pas un mémoire que nous soumettons à votre bienveillante attention, c'est un vœu, en faveur duquel nous sollicitons vos suffrages, avec le grand désir, avec le ferme espoir, que grâce à votre approbation il ne restera pas *platonique*.

Ce vœu, qui concerne les œuvres de musique sacrée catholique de nos vieux maîtres français, regarde tout ensemble l'art religieux et l'art national. Il a donc double raison de vous intéresser, et sa réalisation serait un complément équitable et nécessaire de ce beau mouvement de rénovation grégorienne et palestrinienne qui s'est partout affirmé depuis une trentaine d'années, et qui s'affirme aujourd'hui une fois de plus, avec une force et un éclat irrésistibles, par le fait même de la réunion de ce Congrès.

Nous n'avons pas à rappeler le rôle glorieux qu'ont rempli, dans ce mouvement de foi et de science, les Bénédictins français : la reconnaissance du monde catholique et du monde savant est acquise à leurs admirables travaux, qui ont rendu possible la réforme du chant liturgique et la rédaction de l'édition Vaticane.

Dans le domaine de la musique polyphonique vocale, dont la volonté du Souverain Pontife associe l'usage à celui du chant grégorien, de grands efforts ont été de toutes parts accomplis, pour la reconstitution d'un répertoire : mais, par une abstention singulière, dont la faute, sans doute, nous est imputable, les œuvres de nos anciens maîtres français n'ont tenu, et ne tiennent jusqu'ici, presque aucune place dans ce répertoire, non plus même que dans les études destinées à le compléter.

En effet, tandis que se sont multipliées soit sous la forme littérale et érudite, soit sous la forme transposée et pratique, les éditions complètes et en recueils, de messes et de motets des maîtres flamands, allemands, anglais, espagnols, voire polonais et surtout de ceux de l'école romaine ou de l'école vénitienne, rien ou presque rien n'est venu rappeler la place considérable qu'avaient tenue les compositeurs français dans la floraison merveilleuse de l'art catholique du xv^e^ siècle et du xvi^e^.

Certes, nous n'oublions pas qu'en face des éditions complètes de Palestrina, de Lassus, de Vittoria, de Schütz, en face des *Denkmäler* allemands ou autrichiens, et de la collection espagnole de Pedrell, la France, par l'initiative et le courageux labeur d'un seul savant, peut s'enorgueillir de posséder les volumes des *Maîtres musiciens de la Renaissance française*, de M. Henry Expert. Mais cette collection, que nul plus que nous n'estime et n'admire, est, sauf *deux* livraisons sur vingt, tout entière consacrée au répertoire profane de la chanson et à celui du psautier huguenot. Un seul, ou deux côtés de notre production nationale, dans l'une de ses périodes les plus fécondes, s'y trouvent donc représentés ; et sans doute, le côté *chanson* est de ceux où, de tous temps, a excellé l'esprit français.

Nos vieux contrepointistes y étaient incomparables. Mais pas plus alors qu'aujourd'hui ne manquaient, sur la terre de France, la foi et le langage qui l'exprime.

Dans ces splendides ou charmantes églises, qui sont l'orgueil artistique de nos cités et que des voix éloquentes défendent aujourd'hui au nom de toutes nos traditions religieuses et nationales, retentissait jadis une musique appropriée. Du milieu des documents qui s'offrent à le prouver, permettez-nous de détacher et de vous lire quelques lignes, empruntées au récit du voyage que fit, en 1517-1518, le cardinal Louis d'Aragon, et que rédigea l'un de ses secrétaires, italien comme lui :

« Il n'y a pas en France, dit ce voyageur, une église un peu grande, où, toute l'année, l'on ne puisse entendre de belle musique figurée, et où ne se chante au moins une messe par jour. Chacune de ces églises possède un groupe de six ou de huit jeunes garçons, tout vêtus de rouge comme nos chanoines italiens, et que l'on instruit à chanter et à servir au chœur... »

L'époque dont il s'agit est celle que les historiens de la musique caractérisent par le nom de Josquin Deprés, et qui précède d'un demi-siècle l'apparition de Palestrina. Or, non seulement pendant cette période qui correspond au règne de François I^er^, mais pendant le xvi^e^ siècle tout entier, les églises et les chapelles de France eurent constamment pour chanteurs, pour organistes, pour compositeurs, des musiciens nationaux, dont les œuvres, loin de rester confinées dans leur pays d'origine, se répandaient au loin, en imprimés ou en copies. On les retrouve aujourd'hui, disséminées, dépareillées, dans les archives, dans les bibliothèques où se conservent les épaves de l'ancien art religieux : et sans doute les trésors qui sommeillent dans ces archives ou ces bibliothèques de France, d'Allemagne, d'Italie, voire d'Espagne ou

de Suède, ont été déjà suffisamment inventoriés pour que l'on sache le nom, le nombre des œuvres de maîtres français échappées à la destruction.

Ce n'est pas faute d'éléments, mais faute seulement de travaux préparatoires, faute d'*éditions en partition*, que nos vieux musiciens catholiques français restent exclus du répertoire des maîtrises, et ignorés des historiens de la musique. Ouvrons, par exemple, la petite Histoire de la musique religieuse du Dr Weinmann, publiée à Ratisbonne, en plusieurs langues, destinée à l'enseignement populaire des *Caecilienvereine* allemands : nous y lisons tout un chapitre sur les musiciens de l'école anglaise, mais pas une page qui soit spéciale aux compositeurs français ; quelques-uns d'entre eux sont nommés, en passant, parmi les néerlandais. Le livre, beaucoup plus important, de M. Hugo Leichtentritt sur l'histoire du motet, qui a paru en 1908, consacre à peine à nos maîtres du XVIe et du XVIIe siècle un peu plus de dix pages, sur quatre cent trente et une. Mais il apparaît clairement que l'auteur eût souhaité pouvoir mieux faire, car il se plaint de la rareté des documents biographiques, qui rend difficile la séparation, par nationalités, des français et des néerlandais, et de la rareté surtout des éditions modernes en partition, qui empêche d'aborder aisément l'étude de leurs œuvres. *Plus tard*, dit-il, *il se pourra fort bien que l'on soit amené à accorder beaucoup plus de place aux compositeurs français*, dans l'histoire du motet, — et, par conséquent, de toute la musique religieuse catholique.

C'est à nous de faire, Messieurs, que ce *plus tard* soit *demain*. C'est à nous que revient la tâche, disons : le devoir, de rappeler à la vie les œuvres de nos vieux maîtres, et de montrer ce qu'ils ont fait pour le service de l'Eglise et pour l'honneur de l'art national.

Et, puisque nous sommes réunis pour aviser en commun aux moyens de favoriser l'étude, le perfectionnement, la diffusion du chant et de la *vraie* musique sacrée, permettez-nous de vous demander de vouloir bien sanctionner le *vœu* que nous osons formuler, d'une publication des *Monuments de la musique religieuse en France au XVIe siècle.*

## Pour l'enseignement du chant dans les écoles.

Nous sommes l'interprète d'un grand nombre de musiciens catholiques, et nous sommes, en tous cas, l'écho de ceux qu'avait réuni, voici peu d'années, le Congrès des Sables-d'Olonne, en présentant à vos suffrages un vœu au sujet de *l'enseignement du chant dans les écoles.*

Nul ne contestera l'importance d'une telle question. Nous pourrions faire un étalage facile d'érudition historique, en vous rappelant le soin que le clergé prenait de l'enseignement musical dans les petites écoles, pendant le moyen âge ; en vous faisant souvenir, aussi, qu'à aucune époque les ennemis de l'Église n'ont eu garde de s'en désintéresser : Calvin et Luther, reconnaissant dans la musique un *pouvoir incroyable* d'action sur les âmes, et les « défenseurs » de l'école laïque, multipliant les efforts pour faire progresser leurs élèves dans l'art qui « commence où finit la parole », qui la vivifie, la transfigure, et la grave à jamais dans la mémoire et dans le cœur.

Ces choses, vous les savez tous, et c'est pourquoi, avec nous, vous regardez sans aucun doute le chant comme un *accessoire essentiel* (ces deux mots doivent ici s'accorder) de l'enseignement primaire.

Sans aucun doute aussi, vous souhaitez que la *nécessité morale* de cet enseignement en fasse au plus tôt étendre et régler la diffusion dans l'école libre.

Étendre, par la création de classe de chant, partout où il n'en existe pas encore ; et par l'adjonction obligatoire du *chant grégorien* au chant proprement dit, et au solfège.

Régler, par l'établissement de *cours normaux* ou de conférences, et d'examens, destinés à former un personnel enseignant véritablement capable ; et par l'institution d'un service spécial d'*inspection diocésaine*, chargé de soutenir et de stimuler les

bonnes volontés, de surveiller la qualité des leçons et celle du répertoire, et de rehausser, en un mot, chez les maîtres et chez les élèves, l'idée qu'ils se font de la musique, et la façon dont ils la cultivent.

Michel Brenet.

La lecture de cette note soulève des observations de divers congressistes ; tout le monde est d'accord sur son opportunité, d'ailleurs : M. Gousseau nous apprend qu'à partir de cette année, la partie musicale est obligatoire dans le programme des études des écoles libres du diocèse de Paris. M. l'abbé Mignon insiste pour qu'à côté de la musique on fasse une place au chant liturgique. M. Pierre Martin souhaite qu'on soigne autant que possible la voix enfantine pour ne pas la briser. M. Gastoué propose de communiquer ces vœux à des personnalités compétentes de l'enseignement diocésain primaire et secondaire. M. Letocart demande qu'on augmente le temps prévu au programme pour l'étude de la musique dans les écoles.

M. Gousseau propose ensuite que l'on fasse des vœux et conclusions du Congrès, un tirage à part qui puisse être facilement et largement répandu, pour le plus grand bien de la cause. Toutes ces motions sont adoptées à l'unanimité.

M. le maître de chapelle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet ajoute alors deux autres vœux :

1° *A propos du système de notation de certains chants latins populaires.*

Que si les éditeurs reproduisent, en appendice, séparé ou non, de leurs livres d'offices, certains chants populaires tels l'*Adeste*, l'*O filii*, et aussi quelques proses, toutes choses qui seront demandées par beaucoup, ce soit, rigoureusement, en notation *musicale* (fût-elle même non mesurée), afin de différencier ces chants, dès à première vue, du chant grégorien.

M. Dardaillon, organiste de la cathédrale de Meaux, empêché d'assister au Congrès, a envoyé une lettre où la même pensée est exprimée.

M. Gastoué dit que divers éditeurs, tels que MM. Poussielgue, Lethielleux, la Société d'éditions du chant grégorien, ont déjà, pour leurs publications, suivi le même principe. Les congressistes souhaitent qu'il soit appliqué par les autres éditeurs. Le vœu de M. Gousseau est adopté à l'unanimité.

2° *Contre l'abus du sport.*

L'usage du sport dans les œuvres paroissiales scolaires et postscolaires ayant manifestement, en maintes paroisses, éloigné les enfants de la maîtrise et les jeunes gens de l'assistance à certaines cérémonies religieuses populaires, comme, par exemple, les processions dominicales, les membres du Congrès, ne se plaçant qu'au point de vue musical, en dehors d'autres considérations religieuses qu'il serait facile d'invoquer, rappellent : d'une part, l'heureuse nécessité des voix d'enfants dans les maîtrises, d'autre part l'utilité et la beauté du chant populaire, et émettent le

vœu, auprès de Nosseigneurs les Évêques, que, dans toute œuvre paroissiale, le sport soit officiellement réglementé en tenant compte des légitimes exigences des belles et fréquentes cérémonies du culte paroissial.

Tout le monde applaudit à la motion présentée par M. Gousseau, qu'après un échange de vues fort intéressant, M. l'abbé Tissier complète par le vœu suivant :

Le Congrès, considérant :

1° Que la musique en général et la musique sacrée en particulier jouissent d'un pouvoir éducateur indiscutable ;

2° Que la restauration de la religion catholique en France repose tout entière sur l'organisation paroissiale,

Émet le double vœu :

1° Que les patronages et catéchismes paroissiaux entrent résolument dans le mouvement de rénovation liturgique en introduisant dans leurs règlements l'enseignement du chant liturgique ;

2° Que les patronages participent à la liturgie paroissiale en faisant des offices paroissiaux leurs offices de règle.

Adopté à l'unanimité.

Plusieurs orateurs se rencontrent pour souhaiter une organisation sérieuse du chant dans tous les séminaires, grands et petits.

Un directeur de chant d'un grand séminaire de l'Ouest, empêché de venir au Congrès, présente ainsi ses impressions et le résultat de son expérience personnelle sur cette question :

A M. Gastoué, Dr du Congrès,

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Permettez-moi d'émettre un vœu que j'estime d'une importance capitale. C'est que les membres du Congrès usent de toute leur influence pour empêcher qu'on ne nomme de simples séminaristes aux fonctions de maître de chapelle dans les grands séminaires. Or, je suis assuré que cela se fait en plusieurs diocèses. Comment voulez-vous qu'on ne blâme pas de pareils abus ? Je pourrais même vous citer des exemples révoltants ; tels de ces maîtres (?) de chapelle faisant exécuter par de seules voix d'hommes des morceaux à voix inégales et choisissant pour leur programme des morceaux de beuglant ! Voilà la formation que les séminaristes ont dans certains diocèses. Étonnez-vous, après cela, qu'on en entende de toute sorte dans les offices de paroisse.

Et la réflexion que je vous livre a d'autant plus de poids que je parle ici d'expérience personnelle, ayant été moi-même appelé à occuper le poste de maître de chapelle alors que j'étais simple séminariste, sans aucune formation musicale, n'ayant, pour justifier (?) ce choix, que la volonté de m'instruire et aussi le dégoût des fadaises musicales qui composaient alors le programme du séminaire.

Il vous souvient dans quelle nullité je me trouvais au point de vue musical, lorsque je suis allé prendre auprès de vous des leçons qui m'ont tant profité et dont je vous garde grande reconnaissance. J'en avais du moins conscience, et, voulant être au courant de la tâche qui m'avait été imposée, je me mis avec acharnement au travail, et c'est grâce à cela que j'ai pu arriver à quelque chose, mais non sans y avoir laissé une partie de ma santé. Je ne le regrette pas, puisque c'est pour la cause de la musique religieuse.

M. le Chanoine Chaminade, de Périgueux, dont on connaît la compétence en cette matière, envoie une lettre sur ce sujet ; lecture en est donnée par M. Borrel.

### La réforme du chant dans les séminaires.

On n'obtiendra de résultat vraiment pratique qu'en introduisant la réforme du chant dans les séminaires.

Le *Motu proprio* de 1903 « ordonne aux Évêques : 1° de faire cultiver avec soin et amour le chant grégorien dans les séminaires et établissements ecclésiastiques ; 2° de favoriser, parmi les clercs, la fondation d'une *Schola*, en vue de l'exécution de la polyphonie sacrée et de la bonne musique liturgique ; 3° de faire apprendre aux clercs les principes et les règles de la musique sacrée, afin qu'ils ne quittent pas le séminaire dépourvus de toutes ces notions nécessaires aussi à la pleine culture ecclésiastique ».

Il est évident pour tout homme de bon sens que la réforme doit venir surtout du jeune clergé. Nous dirons même qu'elle doit naître, grandir et s'épanouir dans les séminaires. Le prêtre ne peut donner à ses paroissiens une éducation musicale qu'il n'a pas reçue lui même.

L'enseignement musical de nos établissements religieux a besoin d'être refondu.

*Tout jeune prêtre*, sortant du séminaire, devrait être apte à accompagner convenablement le chant grégorien, les cantiques et la musique de moyenne difficulté. Nous croyons qu'on peut obtenir ce résultat sans nuire aux études plus sérieuses auxquelles les prêtres sont tenus par état de se consacrer. En d'autres pays, — dans l'archidiocèse de Malines, par exemple, — l'expérience a démontré que cette opinion n'a rien de chimérique.

Très loin de nous la hardiesse de vouloir trancher cette question éminemment délicate : à l'Autorité légitime seule, incombent le droit et le devoir de prendre les mesures qu'elle jugera nécessaire.

Mais il nous sera bien permis de résumer ici les vœux émis dans les divers Congrès de chant grégorien tenus à Rodez, Bordeaux, Reims, Arras, Strasbourg et aux Sables-d'Olonne :

1. Rétablir le chant sacré au rang des études classiques et théologiques.
2. Établir des compositions en plain-chant et en musique sacrée sur le même pied que les compositions en thèmes, versions, mathématiques, etc. Ce sont des matières ecclésiastiques non moins utiles que les autres. Ces compositions compteraient pour l'excellence à l'égal des autres. De plus, pour exciter l'émulation, on publierait dans la *Semaine liturgique* les noms de ceux qui auraient obtenu les premières places.
3. Obéissant à la voix de maints Conciles provinciaux, rétablir les examens bisannuels et ajouter les notes à celles des autres matières ecclésiastiques : ce ne serait que justice.
4. Avoir un programme précis et gradué, selon les cours, sous la direction d'un maître compétent. Il serait indispensable que les leçons fussent aussi nombreuses et aussi longues que celles des cours dits secondaires.
5. Fonder, dans les deux séminaires, une *Schola* qui exécuterait artistement les parties propres des offices, les morceaux polyphoniques, etc., et servirait ainsi de modèle à toute la communauté : choisir de préférence des morceaux peu compliqués, mais irréprochables.
6. Dans les classes et les exercices publics, exiger très sévèrement la bonne accentuation et la vraie prononciation romaine.
7. Recevoir et faire lire au réfectoire deux bonnes revues, l'une pour le plain-chant et l'autre pour la musique sacrée, par exemple la *Revue de chant grégorien* de Grenoble et la *Tribune de Saint-Gervais*.

8. Confier aux mains des élèves, pendant les temps libres, le plus grand nombre possible d'instruments à clavier, sous la direction et le contrôle d'un maître éclairé, qui éliminerait impitoyablement les méthodes défectueuses, les morceaux de mauvais goût, etc.

9. Fonder une société cécilienne qui étendrait peu à peu ses ramifications dans tous les diocèses.

10. Durant les retraites ecclésiastiques, établir une *Schola* qui exécuterait des morceaux choisis de plain-chant et de musique liturgique, et servirait ainsi d'exemple aux prêtres de la retraite.

11. De temps en temps, envoyer à la *Schola* parisienne quelques élèves bien doués, pour y apprendre l'art du chant grégorien et de la musique sacrée.

EUGÈNE CHAMINADE,
Chanoine honoraire,
Ancien maître de chapelle de Saint-Front.

M. PIRIO rapporte, à ce propos, que les séminaristes de Vannes n'ont pas moins de 50 instruments à clavier à leur disposition !

M. VANDEWALLE, Directeur au grand séminaire de Cambrai, intéresse vivement l'auditoire, en montrant comment la plupart de ces desiderata sont devenus à Cambrai des réalités. Les vrais Congrès, là-bas, sont les retraites ecclésiastiques, les auditions de musique liturgique y sont de tout premier ordre. M. VANDEWALLE, répète la sympathie particulière de S. G. Mgr DELAMAIRE, coadjuteur de Cambrai, pour le Congrès et ses travaux.

M. l'abbé GREMILLET préconise une réglementation plus sévère de la musique instrumentale, spécialement des *fanfares*, soit dans les collèges et patronages, soit surtout (qui le supposerait ?) dans certains petits séminaires ! Que l'amour du clinquant et du bruit n'élimine pas, avec le chant religieux, l'esprit de prière.

M. l'abbé MIGNON fait remarquer que le Congrès de Reims, en 1894, avait déjà formulé des conclusions sur le même objet. On ne leur donna pas malheureusement un appui suffisant.

M. RAUGEL ajoute que le *Motu proprio* a aussi traité la question et propose de réimprimer le « Code juridique de la musique sacrée » dans le compte rendu du Congrès ; cette proposition est adoptée à une forte majorité.

M. PIRIO demande que l'on introduise dans les *conférences décanales* la lecture du *Motu proprio* sur la musique sacrée. Ce vœu est instamment recommandé à NN. SS. les Évêques.

M. VILLETARD demande l'institution de *Congrès réguliers diocésains* qui seraient préparés par des congrès *cantonaux* et *d'arrondissement*, eux-mêmes préparés par des *journées liturgiques interparoissiales*. Il y serait plus facile d'organiser dans la suite d'admirables congrès régionaux. M. Villetard alors propose la motion suivante :

Le Congrès émet le vœu que NN. SS. les Évêques veuillent bien favoriser, partout où ce sera possible, la réunion de congrès diocésains de chant grégorien et de musique religieuse ; et pour préparer ces congrès, encourager de tout leur pouvoir l'initiative de ceux qui seraient en mesure d'organiser des *journées liturgiques interparoissiales*.

Adopté.

M. l'abbé Nolais, maître de chapelle de l'École Saint-Paul de Cherbourg, a fait par lettre la même proposition.

M. l'abbé Sabouret, dans une lettre fort judicieuse, invite le Congrès à déplorer la *mauvaise habitude* de s'attarder partout *aux messes de Du Mont*, alors que l'Édition vaticane offre des trésors dont l'utilisation aurait bientôt le succès artistique et religieux qu'ils méritent :

Vous savez qu'on a introduit les messes de Du Mont dans un certain nombre de livres liturgiques.

C'est *tout à fait regrettable*. Il résulte de là que dans un grand nombre de paroisses, on ne chante plus les chants communs des diverses messes pour les divers temps de l'année ou pour certaines fêtes.

On ne chante plus la belle messe du temps pascal, la belle messe des fêtes du Saint-Sacrement et de la Sainte Vierge, les Kyrie, Sanctus et Agnus du Carême, etc.

Le Congrès fera bien de déplorer le mauvais usage qui s'est établi en tant d'églises de ne pas chanter autre chose que les messes de Du Mont et de laisser de côté les autres messes qui renferment tant de beautés.

Si on chantait ces messes liturgiques, les offices seraient beaucoup plus intéressants.

On pourrait donc émettre le *vœu* qu'on chante pour la messe dominicale les diverses messes indiquées dans les livres liturgiques et qu'on ne se borne pas à chanter les messes de Du Mont.

Adopté.

M. Mugnier de Beauchamp envoie une communication au sujet des messes « d'œuvres », dont les conclusions sont pareillement adoptées.

Les personnes qui y dirigent des chants, et sont souvent des dames ou des religieuses, choisissent des cantiques inconnus, qu'elles font exécuter par des jeunes filles à leur service. — Or, ces cantiques ne disent rien et comme paroles et comme musique : les paroles prêtent souvent à double sens. On ne chante jamais, ou rarement, le *Credo* — ce qui se fait cependant dans les paroisses.

Ne pourrait-on pas à ces messes basses *imposer* d'abord le chant du *Credo* ? quoi de plus imposant quand il est chanté par la masse des fidèles ?

Ne pourrait-on pas réglementer le choix des cantiques ?

Dans certaines chapelles, les jours de fêtes ou quand des circonstances particulières le demandent, on chante la grand'messe, quelquefois en musique. Or, il arrive qu'à l'offertoire ces mêmes cantiques sont chantés, à 2 ou 3 voix, fatiguant ainsi l'auditoire et ne disant rien ; on les chante en français, le Saint-Sacrement étant même exposé !

Ne pourrait-on pas imposer des morceaux latins ? Le choix ne manque pas et l'office aurait un caractère plus grandiose.

M. Boutroux demande que les éditeurs fassent de grandes feuilles ou tableaux, destinés à remplacer les in-folio des lutrins, là où ils sont en usage.



# PUBLICATIONS REÇUES

**L'Année musicale** 1911, publiée par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de La Laurencie, grand in-8° de 315 pages ; Paris, Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, 10 francs.

Dom J. Baudot, **le Missel Romain**, ses origines, son histoire, tome Ier, in-16 de 128 pages ; Paris, Bloud, 1, place Saint-Sulpice, 1 fr. 20.

Jean Chantavoine, **Musiciens et Poètes**, in-8° de 220 pages ; Paris, Alcan, 3 fr. 50.

*Nous rendrons compte de ces trois ouvrages dans notre prochain numéro.*



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Dix-huitième Année | Nos 9-10 | Septembre-Octobre 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (Ve)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# Lettre du Souverain-Pontife

## Sur la prononciation romaine du latin dans l'Église de France

Nos lecteurs ont déjà pu connaître, par les journaux quotidiens, la lettre adressée par S. S. Pie X à Mgr Dubois, archevêque de Bourges, sur cette importante question. Ce document est le plus haut encouragement accordé à tous ceux qui se sont donnés à une prononciation rationnelle du latin ; de sa publication datera un nouvel essor, que nous sommes heureux de saluer dès maintenant.

On lira dans cette lettre comment le Souverain Pontife voit clairement la concomittance étroite d'une correcte exécution du chant grégorien avec, — et c'est naturel, — la prononciation correcte de la langue sur laquelle il a été composé.

*

*A Notre Vénérable Frère Louis-Ernest Dubois, archevêque de Bourges.*

VÉNÉRABLE FRÈRE,

Votre lettre du 21 juin dernier, comme aussi celles que Nous avons reçues d'un grand nombre de pieux et distingués catholiques français, Nous ont appris, à Notre grande satisfaction, que, depuis la promulgation de Notre *Motu proprio* du 22 novembre 1903 sur la musique sacrée, on s'applique avec un très grand zèle, dans divers diocèses de France, à faire en sorte que la prononciation de la langue latine se rapproche de plus en plus de celle qui est usitée à Rome, et que l'on cherche, en conséquence, à rendre plus parfaite, selon les meilleures règles de l'art, l'exécution des mélodies grégoriennes, ramenées par Nous à leur ancienne forme traditionnelle. Vous-même, quand vous occupiez le siège épiscopal de Verdun, vous étiez entré dans cette voie et vous aviez pris, pour y réussir, des dispositions utiles et importantes. Nous apprenons, d'autre part, avec un vif plaisir, que cette réforme s'est déjà répandue en beaucoup d'endroits, et qu'elle a été introduite avec succès dans un grand nombre d'églises cathédrales, de séminaires, de collèges et jusque dans de simples églises de campagne. C'est qu'en effet la question de la prononciation du latin est intimement liée à celle de la restauration du chant grégorien, objet constant de Nos pensées et de Nos recommandations depuis le commencement de Notre pontificat. L'accent et la prononciation du latin eurent une grande influence sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, et, par suite, il est important que ces mélodies soient reproduites dans l'exécution, de la manière dont elles furent artistiquement conçues à leur origine. Enfin, la diffusion de la prononciation romaine aura encore cet autre avantage, comme vous l'avez fort bien remarqué, de consolider de plus en plus l'œuvre de l'unité liturgique en France, unité accomplie par l'heureux retour à la liturgie romaine et au chant grégorien. C'est pourquoi nous souhaitons que le mouvement de retour à la prononciation romaine du latin se continue avec le même zèle et les mêmes succès consolants, qui ont marqué jusqu'à présent sa marche progressive, et pour les motifs énoncés plus haut. Nous espérons que, sous votre direction et celle des autres membres de l'épiscopat, cette réforme puisse heureusement se propager dans tous les diocèses de France. Comme gage des faveurs célestes, à vous, Vénérable Frère, à vos diocésains et à tous ceux qui Nous ont adressé des demandes semblables à la vôtre, Nous accordons de tout cœur la bénédiction apostolique.

Du Vatican, le 10 juillet 1912.

PIUS PP. X.

A la suite de la publication de cette lettre du Souverain Pontife, plusieurs de NN. SS. les Évêques ont pris des mesures concernant la prononciation du latin.

Tout d'abord, Mgr Dubois, archevêque de Bourges, qui avait précédemment établi au diocèse de Verdun, dont il était évêque, une prononciation correcte du latin, et trouvé, en arrivant à Bourges, le Grand Séminaire en possession de cette même prononciation, a engagé tout son clergé à s'y conformer. Mgr l'Archevêque de Rennes, métropolitain de la Bretagne, en promulguant cette lettre du Pape, vient d'ordonner le chant grégorien vatican et la prononciation romaine dans son diocèse à partir du 1er janvier 1913 : le fait est d'autant plus intéressant que, dans ce diocèse, on était jusqu'à ces derniers temps plus opposé qu'ailleurs à ce qui paraissait une nouveauté. A Laval, Mgr Grelier, en annonçant qu'il se conformerait à la décision pratique qui serait prise par les Évêques de la province de Tours, à ce sujet, a écrit une instruction sur *l'accentuation* correcte du latin et insiste sur une prosodie correcte des récitatifs liturgiques (accentuation et prosodie que la prononciation romaine facilite et met en relief). Mgr Bougoüin, à Périgueux, où le mouvement, depuis près de quinze ans, est si important, grâce à M. le chanoine Chaminade et M. l'abbé Faure-Muret, a ordonné la prononciation romaine à partir du 15 août, à la cathédrale et dans les Séminaires, tant pour le chant que *pour les classes*. Dans nos colonies même, NN. SS. les Évêques de l'Afrique du Nord viennent d'effectuer partout cette réforme dans leurs diocèses, etc...

(Sans être méchants, nous nous demandons ce que va dire M. Saint-Saëns ?)





# Une prose inédite contre les Normands pour la fête de la Toussaint

Les vieux chroniqueurs racontent la scène émouvante dans laquelle Charles, le grand empereur, aperçut, au loin sur les flots, les barques aux formes mouvementées, aux voiles bizarres, de ces pirates de la mer, par où la *gens Normannica* allait faire irruption sur nos rivages. Seule, la présence de l'empereur, si vieux, si fatigué fût-il, les retenait : celui-ci pressentait que, disparu, les Normannen n'hésiteraient plus à se jeter sur son empire. Et le vieux Charles pleurait : ses larmes allaient se perdre en sa barbe florie.

Vraie ou légendaire, l'anecdote est caractéristique : peu d'années après la mort de Charlemagne, les barbares du Nord tentent leurs premières incursions ; en moins d'un demi-siècle, que de ravages ils ont faits ! On sait comment l'histoire de ces pièces liturgiques que nous nommons « proses » y est intéressée : sans l'exil d'un moine de Jumièges, fuyant, avec son antiphonaire, devant l'invasion, jamais probablement Notker de Saint-Gall, vers 860, n'aurait eu l'idée de développer le genre de ces « vers sur les séquences [1] » que son confrère neustrien apportait avec lui.

A combien de reprises les hommes du Nord ne portent-ils pas le fer et le feu sur les bords de la Manche, sur les rives de la Seine d'où ils rayonnent dans l'intérieur du pays, pillant et revenant quand les fruits du pillage sont consommés, quand les peuples ont eu le temps de réparer les dégâts horribles, d'amasser à nouveau un petit pécule ! De là ce cri bien connu, inséré dans la seconde partie des litanies des saints: *A furore Normannorum*, *libera nos*, *Domine*, et le

*Gentem auferte perfidam*
*Credentium de finibus,*

1. Soit dit en passant, si ces « vers » en « prose » peuvent parfaitement s'accommoder d'un certain tempérament, de certaines « diminutions » dans le rythme du chant grégorien, leur origine, leur usage, leur progrès, sont peut-être le démenti le plus éclatant qu'on puisse opposer aux partisans du mensuralisme, et surtout du « neume-pied » dans la mélopée grégorienne. Prenons la phrase suivante, d'après

comme le continua de chanter l'Église, avec l'auteur franc de l'hymne *Christe Redemptor*, en la nouvelle fête de la Toussaint.

Mais à côté de ces prières classiques, pour ainsi dire, la muse populaire ou cléricale dut trouver d'autres accents, maintenant perdus pour la plupart, afin de supplier le Créateur, par l'intercession de ses saints, d'éloigner le péril.

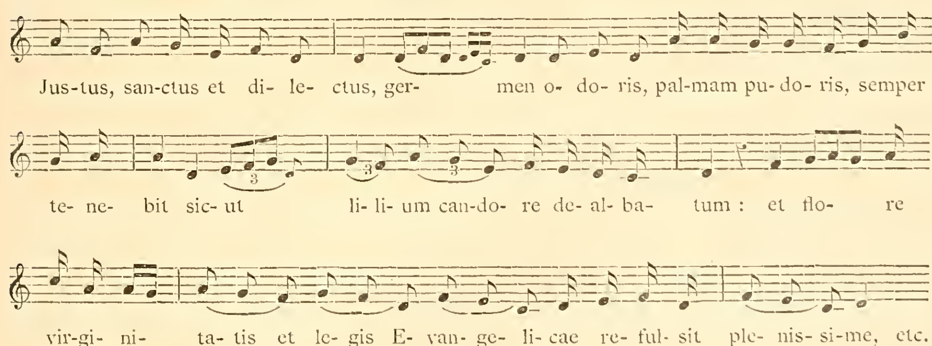
*
* *

Le célèbre manuscrit latin 17.436 de la Bibliothèque Nationale de Paris, du IXe siècle, l'un des plus anciens de l'Antiphonaire grégorien, connu sous le nom de Charles le Chauve, contient précisément, d'une seconde main, il est vrai, dans les feuillets restés blancs, une pièce de ce

l'inventeur même de cette dernière théorie (Cf. Graduel Vatican, commun d'un confesseur) :




Comment, nous le demandons, si on avait chanté de la sorte, comment les poètes et les musiciens de ce temps-là eussent-ils eu l'idée d'adapter à ces mélodies variées *une syllabe par note*, ce qui est l'essence des tropes et plus encore des proses? Essayez de chanter, ou de faire exécuter par un groupe, le trope classique du verset précédent, transcrit suivant cette méthode :




Ouf !! Or, ce qui est déjà bien étonnant avec un simple trope, devient encore plus extravagant avec une séquence.

Et le *Lauda Sion*, dont le type mélodique est beaucoup plus ancien que la prose

genre. A l'heure actuelle, les lacunes qu'a subies le manuscrit depuis le moment où, au XVIII[e] siècle, il reçut la reliure aux armes royales, laissent seulement lire, au feuillet 24, la seconde moitié de cette prière :

*Summa pia gratia, conservando corpora et custodita,*
*De gente fera Normannica nos libera,* etc.

Mais ce que le manuscrit ne contient plus actuellement, les transcriptions, fréquemment fautives, hélas ! faites par les Bénédictins de Saint-Maur dans leur édition des œuvres de saint Grégoire, t. VI, p. 727, le font connaître [1]. Or, comme ce qui subsiste des paroles, dans le manuscrit, est noté, mais noté en simples notes *in campo aperto*, notre curiosité fut vivement éveillée. Quelle pouvait être la mélodie sur laquelle on chantait cette invocation contre l'invasion des Normands ?

Il n'était tout d'abord pas très difficile, par la critique du texte, et par celle de la musique qui subsiste, de voir qu'on avait affaire à une prose. Mais, où retrouver cette prose en notation claire et au complet ? La disposition, en effet, du texte publié seul, à la fin du XVII[e] siècle, par les Mauristes est la suivante. A la suite des additions spéciales à ce manuscrit, ils ont imprimé ce que j'ai longtemps considéré comme un fragment de prose à la Vierge :

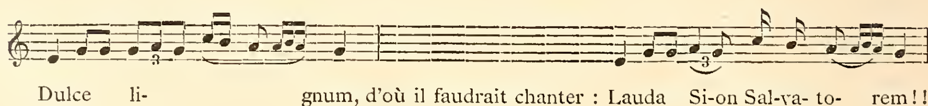
*Gaude eia unica columba speciosa.*
*Sponsa superno regi consociata. Beata semper Dei genitrix pia virgo Maria.*

Puis, après un blanc, notre pièce, accompagnée d'une note :

[a] *Praeclara dies nobis instat*, etc.

La note dont l'indice *a* (qui n'est pas à sa place) est la marque, placée au bas de la page, dit que des petites notes sont disposées au-dessus du texte, pour le chant. Donc, négligeant la prière à la Vierge, je cherchai longtemps et patiemment, dans les prosaires français du X[e] et du XI[e] siècle, la pièce qui correspondît à ce *Praeclara dies.* De guerre lasse, je me rabattis sur le verset *Gaude eia*, qui, peut-être, pouvait fournir une piste, et, dans le *Repertorium hymnologicum* du chanoine Ul. Chevalier, je tombai effectivement sur une prose commençant de même, mais se trouvant uniquement dans les missels de Reims imprimés depuis la fin du XV[e] siècle, et en l'honneur de saint Nicaise. Cependant,

même : que deviendrait-il ? Il est, en effet, écrit sur l'*Alleluia* de la Sainte-Croix, qui devient, dans la théorie en question :




1. Cf. *Patrologie Latine*, t. LXXVIII, col. 721.

si Reims n'est pas très éloigné de Compiègne, d'où provient notre manuscrit, la dévotion à saint Nicaise, dans des missels de 1491 à 1604, paraissait bien distante de l'invasion des Normands ! A tout hasard, je suivis la piste, grâce à l'obligeance du dévoué et érudit M. Henri Jadart, et de l'artiste dévoué qu'est mon élève et ami, M. l'abbé Thinot, l'un Conservateur de la Bibliothèque de Reims, le second, maître de chapelle de la cathédrale [1].

Or, la prose donnée par les missels rémois, — non notés, — en l'honneur de saint Nicaise, l'évêque martyr des Vandales, était bien la même, à quelques variantes près, que celle dont le texte avait été publié par les Mauristes, celle ajoutée à l'antiphonaire de Compiègne.

Restait à en retrouver la notation, et à voir si elle concordait avec les *notulae* du vieux codex. J'avais remarqué, par la disposition déjà quelque peu *diastématique* de ces notes, que la mélodie (dont toute la première moitié manquait), devait suivre un mouvement mélodique ou un mode analogue soit à l'*Ecce pulchra* de la Toussaint [2], soit à l'*Epiphaniam* plus récent [3]. Par malheur, si M. Jadart avait retrouvé, dès le XIIIe siècle au moins, la mention du *Gaude eia* pour la fête de saint Nicaise [4], les riches manuscrits de Reims, à la même fête, ne donnaient point la prose ou en donnaient une autre ! Ou, quand ils la donnaient à cette fête, elle n'était point notée ! Conclusion, elle était donc tout de même connue à Reims, mais devait se trouver ailleurs que pour la fête de saint Nicaise.

En effet, par des recherches dont le détail serait trop fastidieux pour mes lecteurs, j'arrivais à retrouver enfin, au complet, paroles et musique du *Gaude eia* dans un unique manuscrit, le beau graduel de la cathédrale, 227 du catalogue rédigé par M. Demaisons (ancien C. 122), du XIIe siècle, dont le prosaire a été complété ou recopié au siècle suivant. La prose après laquelle je courais depuis si longtemps s'y trouve, dans le commun des saints, qui va du folio 266 au folio 290. C'est bien le nº 6.767 du Répertoire d'U. Chevalier, et la prière de l'Antiphonaire de Compiègne ; dans ce manuscrit, ce n'est plus en l'honneur de saint Nicaise, et avec les variantes des missels ultérieurs qu'elle nous est offerte, mais pour les martyrs, et avec le même texte que dans le manuscrit antique.

Je m'excuse d'avoir ainsi raconté les principaux détails de ma recherche : ils m'ont paru assez piquants pour la curiosité des lecteurs.

Voici maintenant le texte et la mélodie de cette vieille prose, où l'on prie Dieu contre l'invasion des Normands.

*
* *

1. Je suis heureux, en cette occasion, de leur exprimer ma gratitude pour la peine qu'ils ont bien voulu prendre afin de m'aider dans ces recherches.

2. *Variae Preces* de Solesmes, 3e édition, p. 228.

3. *A Manual of gregorian chant* de Dom Gatard, p. 327, Tournai, 1903.

4. *Saint Nicaise, évêque et martyr rémois, son culte à la cathédrale de Reims, son iconographie, sa liturgie*, in-8º de 48 pages, 1911, Reims, Michaud, libraire de l'Académie. Cf. spécialement p. 20.

## LE TEXTE

Le texte du *Gaude eia*, comme il fallait s'y attendre dans une prose de la première époque, est en *clausules* non point rimant, mais presque partout assonancées en *a* [1], à l'instar de *toutes* les proses anténotkériennes, comme le *Salus aeterna* [2], le *Regnantem* [3], ou de certaines proses plus récentes, telle l'*Inviolata*, qui n'apparaît pas avant le XIe siècle.

Le style de la pièce, et plus encore son objet, délimitent aisément l'époque à laquelle elle fut écrite. Elle ne saurait évidemment être postérieure au traité conclu, à Saint-Clair-sur-Epte, en 911, entre Rollon et Charles le Simple ; on ne peut la faire remonter au delà du temps où Amalaire mentionne les séquences, mais les séquences sans paroles, vers 825. Entre ces dates extrêmes, le milieu du IXe siècle où apparaissent les proses de Jumièges, adaptées aux séquences préexistantes, me paraît le temps où a pu naître plus aisément le *Gaude eia*, disons approximativement entre 835 et 860.

Voilà donc ce texte [4], dont nous pouvons restituer les *clausules* grâce surtout à *la musique plus ancienne sur laquelle il a été composé* :

Entrée : *Gaude eya unica, — columba speciosa,*
*Sponsa superno — Regi consociata.*

Strophes : I. — a) *Beata semper, Dei genitrix, pia Virgo Maria :*
b) *Precamur, alma, preces exaudire digneris ut nostras* [5]

II. — a) *Praeclara dies — nobis instat* [6] *— quae temporum*
*Affert* [7] *orbita revoluta :*
b) *Haec solennitas — est animae — festivitas*
*Nostrae merito veneranda.*

III. — a) *Celebremus eam — lingua vocifera,*
*Decantantes laudes — Domino debitas* [8]
*Voce clara.*

IV. — a) *Gratulemur in ea,*
*Corde pio, Dominum rogantes mente pura,*

1. D'ailleurs, l'assonance perpétuelle en *a* n'est pas d'une rigueur absolue : d'excellentes proses de l'époque primitive ne s'y conforment pas. Voyez *Qui regis sceptra*, et *Ecce pulchra*, dans *Variae preces*, p. 55 et 228 (texte du *Qui regis* dans U. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 28) ; *Jubilemus omnes una*, dans les petites feuilles éditées par la *Schola* (texte seul, *op. cit.*, p. 28).

2. *Variae preces*, 52 ; texte seul dans M. CHEVALIER, *Poésie liturgique*, p. 27.

3. *Id.*, 53 ; *id.*, p. 27.

4. Nous suivons de préférence, pour l'établissement de ce texte, le ms. latin 17.436 de la Nationale (A), et le 227 de Reims (B), en indiquant les variantes de ces deux mss. et celles des missels rémois postérieurs (C) en note au bas des pages.

5. *Precamur* : phrase qui manque dans la reproduction du texte A par les Bénédictins : il y a une ligne vide à la place. Le ms. aura sans doute été gratté ou abîmé à cet endroit.

6. C. *instat nobis.*

7. C. *refert.*

8. C. *debitas Domino.*

III. — b) *Ut delicta nostra — tergat manu sua,*
*Quibus expediti — psallamus cantica* [1]
*In excelsa.*
IV. — b) *Summa pia gratia* [2],
*Nostra conservantur* [3] *corpora et custodita*
V. — a) *De gente fera — Normannica — nos libera* [4],
*Quae nostra vastat, Deus, regna :*
b) *Senum jugulat — et iuvenum — ac virginum* [5]
*Puerorum quoque catervam* [6]
VI. — a) *Repelle, precamur, — cuncta* [7] *nobis mala :*
*Converte, rogamus, — Domine, supplices* [8] *nos ad te* [9]
*Rex gloriae, — es qui vera* [10] *— pax, salus pia, spes et firma* [11].
b) *Dona nobis pacem — atque concordiam,*
*Largire nobis spem, — integram fidem simul veram,*
*Karitatem — continuam — concede nobis et perfectam.*
VII. — a) *Sanctorum precibus nos adjuvemur* [12] *— ad haec impetranda,*
b) *De quorum passione gratulamur — modo* [13] *gloriosa.*
Finale : *Sit laus, pax et gloria* [14],
*Trinitati quam* [15] *maxima*
*Cuncta per saecula.*

A la fin, A porte le mot *Amen*, mais il n'est pas noté ; B n'a rien ; C a repris l'*Amen*. On sait d'ailleurs que les proses primitives n'en avaient pas.

Amédée Gastoué.

(*A suivre.*)

1. Je rétablis ici, par les lois de la clausule et de l'assonance, *psallamus cantica*. A donnait *cantica psallamus* ; B et C *cantica tollamus. Cantica* doit évidemment être à la fin ; *tollamus* [*in excelsa*] est meilleur que *psallamus*, mais, peut-être à cause de cela, apparaît comme une correction, du même ordre que *omnes* pour *modo*, à la strophe VII, *b*.
2. C'est ici seulement où le texte est conservé actuellement dans A.
3. A, *conservando*.
4. B, *nos libera Normannica* ; C, *Nos libera Wandalica* ; saint Nicaise fut martyrisé par les Wandales (dans un temps où les proses étaient inconnues).
5. B, *et virginum ac iuvenum*.
6. B. C., *catervas*.
7. A, *a nobis*, mais il n'y a aucune note sur *a*.
8. B et C. : *supplices Domine*.
9. Pour éviter le doute, A a ici (et ailleurs) un point dans le texte.
10. C. *qui es vera*.
11. C. *et spes firma*.
12. C. *adjuvemur nos*.
13. B. *omnes*, à coup sûr meilleur que *modo*, qui ne veut rien dire.
14. B. *Laus sit et pax gloria* ; C. *Laus sit, pax et gloria*.
15. C. *quoque* (?)



# Nouvelles musicales

## FRANCE

### Distinctions honorifiques.

Deux remarquables distinctions honorifiques viennent intéresser la musique que nous aimons et défendons ici.

Le maître Vincent d'Indy, directeur des études de la *Schola*, a été promu, à l'occasion de la Fête Nationale, officier de la Légion d'honneur. La décoration n'est pas pour surprendre ; on s'étonnerait plutôt qu'elle ne fût pas précédemment arrivée... Nous sommes donc ici les interprètes de la *Schola* et de ses amis en priant M. Vincent d'Indy d'agréer les cordiales et respectueuses félicitations de la *Tribune de Saint-Gervais ;* en reproduisant les lignes consacrées à ce sujet, dans un grand quotidien, par notre confrère et ami M. Pierre de Bréville, nous sommes certains de vivement intéresser les lecteurs de la revue de la *Schola* :

« Tandis que, comme son *Étranger*, d'Indy poursuit sa mission, préoccupé seulement de toujours marcher dans le chemin de l'honneur, il rencontre aussi les honneurs... officiels... et, sans intrigue, sans compromission, par la seule force de son œuvre, devient presque « musicien à la mode », celui qu'on trouve en tous lieux, dans tous les théâtres de musique, dans tous les concerts, celui que les jeunes impatients estiment un peu encombrant...

« Cependant, il ignore l'égoïsme et l'accaparement. Chef d'orchestre incomparable, il dirige des concerts partout où on l'appelle. Mais, ces concerts, il ne les veut pas consacrés à ses seules compositions. Traditionaliste, persuadé que n'existe pas la génération spontanée, que l'art est une longue chaîne et que le présent se rattache au passé, il ordonne ses programmes de manière à leur faire produire un enseignement. Il y réserve une place aux disparus, aux anciens dont il ressuscite certains, longtemps oubliés, et met au service des nouveaux venus, de toutes écoles, sa baguette magistrale.

> C'est ainsi que, tranquille, et l'âme au ciel, ravie,
> L'artiste fait son œuvre, et le res e n'est rien.

« Cette règle d'existence, qu'il prêtait à son héros Wilhelm, il y a vingt-huit ans, il l'a faite sienne.

« Son œuvre et sa vie sont indissolubles.

« Pour mission, à l'artiste, il assigne de servir, d'aimer les autres. C'est le sublime *dienen* de Kundry rachetée.

« Et ces maximes, il les met en pratique. Ils le savent, ses élèves de la *Schola*, auxquels il consacre tout son temps, tout son cœur et tout son génie. »

Pierre de Bréville.
(*Excelsior*, 25 juillet.)

A l'autre distinction applaudiront vivement tous les amis de la musique sacrée. La *Manécanterie de la Croix de bois*, dont l'œuvre sociale est plus importante encore que l'œuvre musicale, vient de recevoir, de l'Académie française, le grand prix Montyon de 2.000 francs. Aux zélés fondateurs et directeurs de la *Manécanterie*, nos plus amicales félicitations et nos vœux de succès continus.

A. Gastoué.

## La journée liturgique de Viroflay.

M. le curé de Saint-Paul, à Viroflay, vient de nous donner un excellent exemple de ce que le curé d'une petite paroisse peut faire pour répandre le goût de la liturgie et du véritable chant d'église chez ses fidèles.

A la fin d'une longue mission prêchée par le P. Populaire, dominicain, il voulut montrer à ses ouailles ce que pouvait être une journée liturgique.

Avec quelques jeunes gens de bonne volonté, avec l'appui moral et sous la présidence de Dom Maréchaux, avec l'aide de la Manécanterie, M. le curé de Saint-Paul est parvenu à faire chanter *tous les offices de la journée*. Bien plus, il a organisé dans une grande salle, mise gracieusement à sa disposition, une séance de travail. Des rapports y furent lus par Dom Maréchaux, par un manécantor, par le P. Populaire, par M. Regnault. Tour à tour l'on parla d'une paroisse modèle (le Mesnil-Saint-Loup), des chants de la messe, de la liturgie dominicaine, des beaux-arts à l'église, *devant plusieurs centaines de personnes*, qui composent cette petite paroisse. La chapelle était comble à l'heure des offices. Discours et chants, nous pûmes le constater nous-mêmes, firent une impression profonde sur les auditeurs, et la petite *Schola* organisée par M. le curé fit son profit de ces exemples et de cet enseignement.

Nous sommes particulièrement heureux d'avoir pu constater ces efforts couronnés de succès, et nous adressons nos sincères félicitations à ce prêtre, qui est un apôtre des réformes que nous prêchons.

J. Peyrot.

## ÉTRANGER

Rien de bien saillant pendant ces temps de vacances, en fait de nouvelles musicales intéressant particulièrement la musique d'église.

Relevons seulement, dans les communications qui nous sont parvenues, l'annonce du *3e Congrès national de musique sacrée* d'Espagne, qui, faisant pendant au 10e Congrès d'Italie, célébré en avril, nous laisse, hélas ! bien en retard. Si les sœurs latines se sont longtemps laissé distancer par la France, elles rattrapent à grands pas le temps perdu, et profitent à la fois des résultats laborieusement acquis depuis vingt ans et de l'occasion de la réorganisation de la musique d'église, que les actes du Saint-Père appellent et ordonnent.

Le 3e Congrès Espagnol se tiendra à Barcelone du 21 au 24 novembre, au *Palais de la Musique Catalane*. Trois sections, consacrées au chant grégorien, à la musique figurée, à la propagande et à l'organisation, formeront les séances privées du Congrès. Le Président du Comité d'organisation est M. F. de P. Mas, chanoine « magistral » de la cathédrale de Barcelone ; le secrétaire, M. José Parellada, qui tient bureau au Palais Épiscopal. Les adhésions sont reçues dans *les secrétariats de tous les Évêchés d'Espagne*, et à l'Administration de notre confrère la *Musica Sacro-Hispana*, à Bilbao (Gran Via, 8), qui est la revue officielle du Congrès.

Le Comité à décidé que la clôture aurait lieu, à la cathédrale, par une solennelle « messe populaire grégorienne », chantée par de grandes masses chorales.

***

Le Cours annuel de musique d'église, organisé par les Bénédictins de Beuron, et dont c'est la cinquième année, a été aussi brillant que pendant les années précédentes. Trente et un élèves, presque tous ecclésiastiques, l'ont suivi, venant des différents points de l'Allemagne, pour étudier, dans un plan d'études raisonné, le contrepoint et les principes de la composition, le chant grégorien, le latin d'église et l'accompagnement, la liturgie et l'histoire de la musique, le piano et l'orgue.

Chaque cours comprend, par semaine : questions liturgiques, deux heures ; latin, une heure ; harmonie, quatre heures (en deux cours), dont une pour la classe des dames ; accompagnement du plain-chant, deux heures ; contrepoint, une heure ; étude du grégorien et du chant, cinq heures (classe spéciale pour les dames et pour le cours supérieur) ; direction des chœurs, deux heures. L'étude du clavier est individuelle et répartie dans les heures libres ; le cours d'histoire de la musique est facultatif.

Nous rappelons que cette École est dirigée par le R. P. Dom Johner et M. Ernest von Werra.

***

Ces vacances furent aussi, pour nos voisins de Belgique, une excellente occasion d'organiser des *Semaines* liturgiques et grégoriennes, dont le compte rendu détaillé ne nous est pas encore parvenu, mais dont le programme dit assez l'intérêt. Elles ont eu lieu, aux abbayes de Maredsous et du Mont-César, dans l'ordre suivant, et nous savons d'ores et déjà qu'elles ont eu un grand succès.

1. *Retraite liturgique* à l'abbaye du Mont-César, à Louvain, du dimanche 4 août, à 5 heures du soir, au vendredi 9, à midi.

2. *Semaine liturgique française* à l'abbaye de Maredsous, du lundi 19 août, à midi, au vendredi 23, à midi, présidée par Mgr Heylen, évêque de Namur. Sa Grandeur conféra solennellement les Ordres sacrés en l'église abbatiale le samedi 24 août, fête de saint Barthélemy.

3. *Semaine de chant* à l'abbaye du Mont-César à Louvain, sections française et flamande, du lundi 2 septembre, à midi, au vendredi 6 septembre, à midi.

4. *Semaine liturgique flamande* à l'abbaye du Mont-César, à Louvain, du lundi 9 septembre, à midi, au vendredi 13 septembre, à midi.





# Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e siècle

## DE LA MESURE

Si on examine les traités de musique du XVI^e et du commencement du XVII^e siècle, les *Synopsis*, *Compendia*, *Quaestiones musicae* allemands ou français, les *Principles of Musik* anglais, ou de curieux ouvrages comme *le Droict chemin de musique* par le protestant Louis Bourgeois, on y trouve une doctrine sensiblement pareille, dont les ligatures, les prolations, les notations carrées blanche et noire, les théories arithmétiques, les proportions triple ou sesquialtère font tous les frais.

Vers la fin du XVII^e siècle, en France du moins, la théorie de la mesure évolue : on considère comme surannés certains signes, comme O ou O $\frac{3}{2}$ devenus hors d'usage ; mais on les explique, parce qu'ils se trouvent dans d'anciennes pièces ; des auteurs comme la Voye-Mignot en 1666, ou Berthet en 1695, représentent cette phase intermédiaire.

A partir de 1700 [1], la théorie moderne est nettement tracée et s'agrémente de quelques curieuses particularités.

Il est de règle, d'abord, que les diverses espèces de danses ont un mouvement déterminé : la Voye-Mignot, l'auteur anonyme (Demotz de la Salle) d'un traité publié en 1722, ou David dans sa *Méthode nouvelle* (1737), par exemple, s'accordent également à ce sujet ; pour l'un comme pour l'autre, l'allemande est une mesure binaire grave ou à quatre temps légers ; la bourrée est à deux temps vites ; la sarabande, la passacaille sont à trois temps graves, la chaconne à trois temps légers ; le menuet est vite, le passepied, très vite, etc.

L'unité moyenne de temps nous est fournie par des procédés ingénieux. Un traité anonyme de 1728 dit ceci : « La durée d'un temps à un autre de la mesure est ordinairement d'une *seconde d'heure* ou l'espace

1. Voir l'article d'A. de La Rue sur le même sujet, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1901.

de temps qu'un balancier de deux pieds[1] et demy de long d'une pendule à poids ou d'une moyenne horloge, employe à faire deux vibrations ou balancements. De sorte que la mesure à deux temps ordinaires dure environ une seconde d'heure, celle de trois temps emploie une seconde et demy et celle de quatre temps occupe deux secondes. » — Le sens est parfaitement clair, malgré la contradiction apparente entre la première phrase et la seconde.

Déjà Loulié avait proposé la mensuration des durées musicales au moyen du *chronomètre* ou pendule de longueur déterminée, instrument que Sauveur avait perfectionné de manière à lui faire marquer la seconde, les douzièmes de seconde et les tierces d'heure. Ces travaux sur le premier ancêtre du métronome moderne ont même fait l'objet d'un rapport à l'Académie des sciences en 1701.

Choquel, en 1762, donna les durées suivantes : le 2 lent a le mouvement d'un pendule de 2 pieds 3 pouces ; le 2 vif, d'un pendule de 8 pouces seulement. Pour le $\frac{2}{4}$, le $\frac{6}{4}$, le $\frac{6}{8}$, le C, on prendra des pendules de 1 pied 6 pouces, 1 pied 4 pouces, 1 pied 3 pouces, de 12 pouces.

Saint-Lambert, dans ses *Principes de Clavecin*, donne pour durée du temps de la mesure à quatre temps ou de la mesure à ₵ « le pas d'un homme qui marche à son ordinaire », ce qui revient à peu près aux définitions précédentes.

Il s'ensuit que les signes de mesure suffisent à indiquer le mouvement, grâce à des conventions fort simples. En 1666, la Voye-Mignot nous dit : « Le C simple dénote qu'il faut battre la mesure lentement ; le ₵ au contraire qu'il faut la battre légèrement ; le signe C 3 désigne une mesure lente ; le ₵ $\frac{2}{3}$ une mesure légère. » Mais dans quelle proportion exactement ?

Saint-Lambert, en 1702, nous répond par le tableau suivant :

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Lent. | | |
| Mesure majeure | C | | |
| — mineure. | . ₵. . . . | $\frac{3}{2}$. | |
| — binaire.. | . 2, trinaire | 3. . . . | $\frac{6}{4}$ à 3 temps, gay, rapide. |
| — . . . . . | $\frac{4}{8}$. . . . | $\frac{3}{8}$[2]. . . . | $\frac{6}{8}$ très vite. |
| | Vif. | | |

Chacune de ces mesures a une vitesse double de la précédente.

Dès lors, avec les simples signes de mesure et les indications : allemande, bourrée, rigaudon..., on aura une approximation très suffisante du mouvement à employer sans recourir aux termes italiens toujours un peu vagues : adagio, allegro, vivo,... etc. Saint-Lambert observe cependant que « M. de Lully fait jouer la reprise de l'ouverture d'*Ar-*

1. Le pied de Paris valait 0 m. 324.
2. Mouvement du menuet à danser ; le menuet de clavecin est plus lent.

*mide* très vite, et l'air de la page 93, du même opéra, très lent, quoiqu'ils soient tous deux à $\frac{6}{4}$. »

De fait, dans aucune des éditions qui nous restent, jusques et y compris Rameau, on ne trouve une indication de mesure ; quelquefois, comme dans Clérambault, on verra : « gay », ou « lentement » ; Couperin mettra en tête de rares pièces : « gravement », « galamment » ; Rameau n'a presque jamais aucune expression de ce genre ; le « signe » de la mesure, compris par tous, suffisait. A. Raison, dans son livre d'orgue de 1687, dit : « Il faut observer le signe de la pièce que vous touchez, et considérer s'il a du rapport à une sarabande, gigue, gavotte, bourrée, canaris, passacaille et chacone, mouvement de forgeron, etc., y donner le mesme air que vous luy donneriez sur le clavessin, excepté qu'il faut donner la cadence un peu plus lente à cause de la sainteté du lieu. » Inversement, Couperin dit : « Il est bon de ne pas jouer les pièces tendres, sur le clavecin, tout à fait aussi lentement qu'on le ferait sur d'autres instruments, à cause du peu de durée de ses sons, la cadence et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus ou moins de lenteur. »

La doctrine se maintient longtemps : en 1745, Buterne donne la classification suivante :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Mesures lentes : | $\frac{3}{1}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{4}{1}$ | $\frac{4}{2}$. |
| Ni légères, ni lentes : | $\frac{4}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{4}$. | |
| Vives, légères : | $\frac{4}{8}$ | $\frac{3}{8}$ | $\frac{2}{8}$ | $\frac{6}{8}$. |

« Lorsque, dans les mesures composées, les rondes font la fonction de blanches, ou les blanches de noires, c'est-à-dire quand elles ne valent qu'un temps, la mesure doit être très lente. — Quand toutes les figures de notes font leur fonction naturelle, comme dans les mesures simples, alors la mesure ne doit être ni trop légère ni trop lente, mais modérée. — Quand, au contraire, les croches font la fonction de noires, les noires celles de blanches, alors le mouvement doit être vif et léger. »

Voici une classification générale résultant de la comparaison *toujours concordante* d'une quinzaine de traités depuis 1666 jusqu'à 1772 :

*Mesures :*

₵, à deux temps lents — de moitié plus vite que C — ₵ indique 4 temps légers si le morceau renferme des doubles croches [1].

2, à deux temps ordinaires — assez souvent confondue avec ₵.

$\frac{2}{4}$, à 2 temps, plus rapide que la précédente.

$\frac{2}{8}$, — une fois plus vite.

1. Choquel en 1762 : le ₵ servant pour les récitatifs, son mouvement est arbitraire, *et ce sont les paroles qui le déterminent.*

$\frac{4}{8}$, à 2 temps, vite.
$\frac{4}{16}$, — très vite.
$\frac{6}{4}$, — graves.
$\frac{6}{8}$, — légers.
$\frac{6}{16}$, — vite.
$\frac{3}{2}$, à 3 temps, graves [1].
3, — ordinaires.
$\frac{3}{4}$, — légers, souvent confondue avec la précédente.
$\frac{3}{8}$, — inégaux.
$\frac{3}{16}$, — très vite.
$\frac{9}{4}$, — graves.
$\frac{9}{8}$, — légers.
$\frac{9}{16}$, — très vite.
C, à 4 temps, graves.
$\frac{12}{4}$, — graves.
$\frac{12}{8}$, — légers.
$\frac{12}{16}$, — très légers.

Ce rapport de vitesse entre deux mesures consécutives de même espèce est théoriquement du simple au double. Les mesures assez rares $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, [2] apparaissent chez les théoriciens dès 1722. Du Pont, en 1713, indique la manière suivante de battre la mesure à quatre temps : ↓1, ⟶ 2, 3 ⟵, ↑4. Mais comme notre manière actuelle était aussi en usage, l'anonyme de 1722 remarque qu' « il ne faudra pas s'étonner en voyant exécuter, si l'on bat certains airs de caractère d'une manière différente de celle proposée, parce que la manière différente de battre la mesure n'altérant point le mouvement, il est libre aux musiciens de choisir celle qui paraît la plus convenable ».

On battait aussi ainsi : 1er temps, en bas; 2e temps, vers l'épaule gauche ; 3e temps, vers le genou droit ; 4e temps, en l'air. (Denis, vers 1730; Dellair, 1781, etc.).

1. Ce mouvement contient quelquefois les croches blanches [notation musicale]. V. Clérambault, Couperin, Sénaillié (édité par V. d'Indy).

2. Choquel, en 1762, note que le $\frac{12}{4}$ et le $\frac{12}{16}$ n'existent dans aucun des opéras de Lully, ni des modernes, ni dans les motets de Lalande, Bernier et Campra.

On n'était pas très rigide sur ce sujet. Du Pont, en 1713, bat ainsi le $\frac{6}{4}$ : premier temps, une blanche ; deuxième temps, une noire ; troisième temps, une blanche ; quatrième temps, une noire. Au sujet du $\frac{3}{8}$ — mesure récemment introduite dans la théorie courante — il donne une croche au *premier* temps et deux croches au *second ;* car il classe le $\frac{3}{8}$ dans les mesures à deux temps inégaux, « parce qu'il y en a un plus fort que l'autre ». Mais, en 1736, Montéclair, et Dumas, en 1753, spécifient que le $\frac{3}{8}$ se réduit à deux temps inégaux « à cause de la grande vitesse qu'ils expriment, et pour cela on a soin d'exprimer deux croches pour le *premier* tems et une seule pour le *second* [1] ». A part ces légères différences, les auteurs adoptent invariablement la même tradition.

D'ailleurs les Français de ce temps, ces très grands artistes, méconnus aujourd'hui, soutenus par une solide technique et une tradition vivante, — car la musique française à cette époque était une entité très différente de l'art italien ou allemand — ne connaissaient pas notre manière barbare de battre une mesure inexorable à temps rigoureusement égaux, « parce que la musique ancienne n'en a ainsi que plus de grandeur ! » Je proteste, toutes les fois que je peux, contre la sauvagerie d'un pareil point de vue, inventé par des forgerons ! Voici des textes à ce sujet ; je les emprunte à deux maîtres incontestés.

1° Couperin. En parlant des préludes, il remarque : « Quoy qu'ils soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre... Il faut les jouer d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvements, à moins que je ne l'aÿe marqué exprès par le mot de *mesuré.* » A propos du double du *Rossignol amoureux* : « Il ne faut pas s'attacher trop précisément à la mesure dans le double cy dessus ; il faut tout sacrifier au goût, à la propreté des passages et à bien atendrir les accens marqués par des pincés. » Et dans l'*Art de toucher le clavecin* : « Nous écrivons différemment de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne fesons la leur. Au contraire, les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils l'ont pensée. »

Eugène Borrel.

(*A suivre.*)

1. Denis dit que la mesure à trois temps se compose d'un temps fort, d'un temps faible et d' « un temps perdu qui la termine ».

***



# A propos de l'Hymne du « *Titanic* »

Au moment où paraissait le dernier numéro de la *Tribune*, dans lequel je traitai du *Plus près de toi, mon Dieu*, notre ami F. de La Tombelle préparait, de son côté, un article sur la même question. Mais comme M. de La Tombelle avait à dire des choses neuves, il a bien voulu publier ici toute cette partie de son travail, complément très intéressant de ce que j'avais dit sur le même sujet. Et voici, qu'au moment où le présent numéro est sous presse, un de nos correspondants d'Amérique nous met au courant de la solution du même problème, qui s'est posé aussi là-bas, et qui est, paraît-il, résolu. Nous en publierons les résultats dans le nº suivant.

A. Gastoué.

Les droits du commerce sont respectables, c'est bien certain ; respectables aussi les droits de la presse, obligée de satisfaire à l'assoiffement d'actualité de sa clientèle, tout cela est vrai ; mais il y a des cas où le résultat ne justifie pas chez les uns le cynisme de l'exploitation, et, chez les autres, l'impudeur de l'information à tout prix.

C'est ce qui s'est passé au sujet de cet hymne chanté par les naufragés, quelques minutes avant la catastrophe finale.

On a tout dit sur le sublime élan de foi qui caractérisa cet instant suprême ; je n'y reviendrai donc pas, quoiqu'en vérité il n'a pas dû surgir à tous, en même temps, l'idée de choisir, parmi les textes qu'ils savaient, celui : *Nearer, my God, to Thee*, si dramatiquement approprié à la circonstance ! C'est un des musiciens présents, qui, sûrement, a dû dire : « Il ne nous reste plus qu'à chanter cela ! » Et ce fut là une preuve de foi et de lucidité d'esprit peu communes [1].

1. Or, chose singulière, et que personne n'avait encore relevée, le *Plus près de toi, mon Dieu !* avait eu récemment sa place dans la liturgie vraiment cocasse qui accompagna les obsèques de l'ex-P. Hyacinthe, à l'église protestante de l'Oratoire, à Paris. Voici ce que nous apprend une découpure de journal :

« Devant le cercueil et en face la chaire, étaient réunis les ministres de diverses confessions religieuses, revêtus de leurs habits sacerdotaux : l'évêque Ormsby, anglican, de l'église de l'ambassade d'Angleterre à Paris ; les Révér. Hiatt, de l'église presbytérienne d'Amérique ; Allen, de l'église wesleyenne ; Vassilakis, prêtre de l'église grecque orthodoxe ; Kibarian, prêtre de l'église arménienne ; M. Louis-Germain Lévy, rabbin israélite ; Habd el Hakim, représentant des mahométans ; on remarquait aussi presque tous les pasteurs de Paris et quatre anciens prêtres catholiques en soutane : les abbés Houtin, Claraz, Forcioli et Bousquet. » Il paraît que chacun de ces ministres récita une prière de sa propre confession.

« La partie musicale de la cérémonie comprenait : l'*Ave Verum*, de Mozart ; *Salut, Vérité !* chanté en latin par la maîtrise ; le cantique anglais : Plus près de toi, mon Dieu, et la marche funèbre de Beethoven : *Pour la mort d'un héros !* »

Or cet hymne *Nearer, my God*, est très connu, mais, ne l'oublions pas, il est la propriété de la maison d'édition anglaise Reid Bros, de Londres.

La presse, pour donner, sur l'heure, de l'actualité, s'est contentée de prendre, dans le tas, un hymne quelconque, et des paroles quelconques, en y ajoutant vaguement un *Nearer, my God*, donnant une apparence de vérité. Parfois ces paroles furent à peu près respectées, mais alors, pour les faire aller, coûte que coûte, sur la musique arbitrairement choisie, ce furent des prosodies dont seul peut être capable un reporter antimusical. (L'espèce n'en est pas rare ; mais alors, pourquoi ne laissent-ils pas la musique tranquille ?)

C'est ainsi qu'on a vu paraître de ces monstruosités, avec appogiatures expressives sur le mot *foi*, qui sont véritablement à faire hurler !

Puis, pour le reste des strophes, un rédacteur, ne connaissant pas plus l'anglais que la musique, a fait la traduction ; et, sans tarder, la machine Marinoni a roulé et le lecteur quotidien, ou hebdomadaire, a eu sa pâture coutumière.

Mais, après, est arrivé le commerce sans scrupule, véritable fraudeur pour l'esprit, comme l'est, pour l'estomac, celui qui mouille le lait des nourrissons, talque la farine et fait des conserves avec le résidu des tanneries. (Parfois : quinze francs d'amende, pour quinze mille francs de bénéfices.)

Ce commerce (?) ne pouvait pas publier la version qui appartenait à la maison anglaise.

Mais le public est une si bonne victime !

Lorsque j'ai vu surgir cette floraison d'hymnes du *Titanic*, j'ai tout d'abord été séduit par l'idée d'en collectionner les éditions : j'en suis arrivé à onze ! Il est toujours amusant de collectionner les produits de la sottise ignorante, exploitée honteusement par un commerce sans scrupule, et par la manie de l'actualité. De ces onze, quel était le bon ?

Or il est à remarquer que seule, absolument seule, la composition de Dykes est parfaitement prosodiée. C'est la preuve certaine que seule, cette musique fut faite pour ces paroles.

Quant à l'hymne de Dykes, je le trouve, quant à moi, très bien. A l'exécution par sa lenteur, qui laisse aux accords le temps de donner pleinement leurs résonances, il fait un effet admirable, qu'on ne soupçonnerait pas à la lecture.

Le thème est bon, la réponse en *sol* mineur aussi, et. en un certain moment, il y a un accord de *ré* ♭ majeur qui est parfaitement réussi. L'harmonie n'en est pas subtile, mais elle est appropriée. En tout cas, cet hymne est de la musique, tandis que tous les autres sont de la sottise.

Il serait donc profitable d'affirmer que l'hymne du *Titanic* fut réellement celui-là, si... nous pouvions en être certains.

Quant aux traductions, elles sont toutes inexactes, les unes par ignorance, les autres, et c'est la plupart, pour échapper à un procès en contrefaçon possible.

Cela, il est bon qu'on le connaisse afin de pouvoir, une autre fois, ce

qu'à Dieu ne plaise, se défendre contre une semblable exploitation de la crédulité.

Et maintenant, je suis obligé de parler de moi, j'en demande pardon ; mais il le faut bien.

Dernièrement, le dimanche 2 juin 1912, j'ai donné une séance d'orgue à Séez (Orne). Il y a, dans cette ville et toute la région qui l'entoure, une *Schola*, la *Schola Cantorum de l'Orne*, qui m'a fait l'honneur de me nommer son président, et qui accomplit, sous la direction de son chef, M. l'abbé Marais, ancien élève de la *Schola* de Paris, de la belle et bonne besogne, vous pouvez m'en croire.

A l'occasion de cette séance d'orgue, la *Schola* (80 personnes) voulut chanter l'hymne du *Titanic*. L'abbé Marais, qui la dirige avec une sollicitude égale à sa compétence et son talent, chercha l'hymne *Nearer, my God*. Il tomba sur le Ligonnet ! ce qui ne laissa pas de l'effarer ! Il eut alors recours à moi. Je m'adressai à Londres et j'obtins assez facilement le texte authentique, à l'exclusion de tous ceux des farceurs qui lancent le leur par tous les clairons de la réclame.

Mais le texte étant anglais, M. l'abbé Marais s'adressa à un de ses amis et voisins, M. Jousse, aussi bon linguiste que fin poète. Celui-ci se mit à l'œuvre et lui apporta, peu après, la traduction ci-jointe.

Je la donne comme rigoureusement authentique, totalement respectueuse du texte original, et parvenant, malgré cela, à être du bon français, parfois même avec une certaine envolée.

L'effet de cette audition dans la belle cathédrale de Séez fut grand, très grand, et je ne pouvais, quant à moi, entendre cet hymne, de la tribune de l'orgue, sans une émotion réelle, un peu due aux contingences, si l'on veut, mais due aussi à l'effet de la musique ; et je ne pouvais, non plus, m'empêcher de penser à tous les grotesques produits dont les colporteurs inondent les passants, avec ou sans la vue photographique du *Titanic*, laquelle n'est pas plus authentique que la musique au verso de la page.

Que de pareils procédés soient employés pour écouler de la moutarde, du cirage, des eaux capillaires, ou des pulsocoons, je n'y vois aucun inconvénient. Mais cette utilisation spéculative d'une catastrophe pareille, ce trafic sur la sublime prière qu'ont chantée ces malheureux dans la tragique minute du sacrifice consenti, cela a quelque chose de révoltant au même chef que serait de la réclame pharmaceutique le long des murs d'un cimetière.

Évidemment il n'y a rien à faire, qu'à protester platoniquement ; mais il n'est pas inutile, non plus, qu'une fois quelqu'un ait dit vraiment ce qu'il pense à ce sujet. Si cela arrive aux oreilles des intéressés, tant pis, ou tant mieux. Mais que l'acheteur, même exploité et content, ne soit plus la dupe.

Et j'aimerais, oui, j'aimerais beaucoup que cet hymne, celui de Dykes, avec les belles paroles de M. Jousse, soit répandu au point de devenir populaire ; j'aimerais que toutes les mémoires le possèdent, que tous les fidèles le chantent en en connaissant l'origine. Aucun exemple plus

profitable ne pourrait être donné à tous, que de répéter ce dernier appel à Dieu. Tous les naufragés n'étant pas ceux qui s'abîment sous les flots !!

F. DE LA TOMBELLE.

## Mon Dieu, plus près de Toi !

Traduction du *Nearer, my God*, faite par M. JOUSSE, pour l'exécution donnée à la cathédrale de Séez par la *Schola de l'Orne*, le 2 juin 1912 ; la mélodie et l'harmonie sont celles de l'œuvre originale de Dykes, publiée par la *Tribune* de juillet-août, page 182.

I

Mon Dieu, plus près de Toi,
Toujours plus proche !
Si c'est la croix pour moi
Qui m'en rapproche,
J'aurai ce chant de foi :
« Mon Dieu, plus près de Toi,
Plus près de Toi ! »

II

Si, comme aux exilés,
Quand l'ombre approche,
La nuit est mon palais,
Mon lit la roche,
Le rêve plane en moi,
Mon Dieu, plus près de Toi !
Plus près de Toi !

III

Qu'au ciel en clairs degrés
Montent mes voies !
Bénis les dons sacrés
Que tu m'envoies,
L'ange appelant à soi,
Mon Dieu, plus près de Toi,
Plus près de Toi !

IV

Au réveil, j'offre en pleurs,
A ta mémoire,
Sur le roc des douleurs
L'autel de gloire,
Pour être, en mon effroi,
Mon Dieu, plus près de Toi !
Plus près de Toi !

V

Si, d'un joyeux essor
Fendant l'espace,
Soleil, lune, astres d'or,
Je vous dépasse,
J'aurai mon chant de foi :
« Mon Dieu, plus près de Toi !
Plus près de Toi ! »

*P. S.* — Au dernier moment, nous apprenons qu'un de nos confrères russes va écrire un drame lyrique dont le sujet est emprunté à la catastrophe du *Titanic*, avec, bien entendu, comme grand *leitmotiv*, le *Nearer, my God*. Quelle version choisira-t-il ? Glazounow, mon ami, prenez garde !





# Des précurseurs du *Motu proprio* à son application (*suite*.)

II

L'excellent règlement du cardinal Sterckx pour la musique sacrée ne produisit pas, dès le début, tout le fruit qu'on en pouvait espérer. Il fallait que, peu à peu, les idées transformassent les habitudes : *quid leges sine moribus ?*

L'histoire de cette longue restauration est connue : depuis trois quarts de siècle, en Belgique, en Allemagne, en France, la lutte contre la routine, contre les idées fausses en fait d'art religieux, les efforts pour la restauration du chant liturgique, tout cela aboutit à la belle floraison actuelle.

Parmi les divers travaux et études publiés pendant cette longue période, il est intéressant de mettre à part, malgré ses quelques faiblesses historiques, l'opuscule publié, en 1880, par M. Edmond Monnier, membre de la Société Saint-Jean [1], sous le titre : *La musique religieuse et le plain-chant devant les prescriptions du Concile de Trente*.

Dès le début, l'opuscule se présente avec l'épigraphe : *Instaurare omnia in Christo*, et, au milieu des nombreuses publications de cette longue période, c'est peut-être la seule qui s'efforce de trouver les principes et les bases de l'art liturgique.

A ce titre, le travail de M. E. Monnier est donc un des précurseurs directs du *Motu proprio* de Pie X, et il sera piquant de les rapprocher. Nous reproduisons la principale partie de cette étude, intéressante contribution à la philosophie de la musique religieuse.

## Principes et bases de la musique sacrée.

Le chant officiel de l'Église catholique romaine, c'est-à-dire celui qu'elle a choisi pour son usage, c'est le plain-chant, dit grégorien, « institué par saint Grégoire, et dont l'Église latine a toujours fait « usage depuis ; *cantus planus quem sanctus Gregorius adinvenit, et* « *quo postea semper usa est Ecclesia latina* ». — « C'est ce chant qui « excite les cœurs des fidèles à la dévotion et à la piété, dit Benoît XIV..., « et c'est avec raison qu'il est préféré à cet autre chant que l'on appelle « harmonique ou musical. » — (Benoît XIV, Encyclique *Annus qui...* 1750.)

1. Chez Lecoffre, à Paris et à Lyon ; in-8° de 44 pages.

Le plain-chant grégorien appartient essentiellement au genre diatonique, universellement considéré comme le plus naturel de tous les genres.

La *musique figurée*, dont l'usage s'est établi concurremment avec celui du plain-chant dans un certain nombre d'églises, a conservé jusqu'à la fin du XVIe siècle une constitution purement diatonique, et ne différant point, quant à la tonalité, du plain-chant lui-même. Cette même tonalité se retrouve à peu près intacte dans la musique séculière en usage durant la même période.

La musique d'église est une espèce particulière d'un genre qui constitue la musique religieuse. Elle comprend exclusivement celle qui doit être exécutée aux offices, et chantée sur des textes de la liturgie. — La musique religieuse embrasse toute musique dont le caractère élevé est propre à exciter dans l'âme le sentiment religieux.

Il ne suffit donc pas, pour qu'une musique ait le droit de se faire admettre dans l'office divin, qu'elle présente un caractère religieux plus ou moins prononcé. Il faut que, par ses formes et le caractère de sa tonalité, elle ne s'écarte pas de la tradition fixée par l'Église en cette matière. C'est seulement *par pure tolérance* que les autorités ecclésiastiques ont pu et peuvent encore laisser s'introduire dans les offices une musique qui ne satisfait pas à toutes les conditions du *style ecclésiastique*.

Dans l'hypothèse de la tolérance, qui ferait admettre, pour la célébration des offices, un genre de musique plus ou moins différent de celui qui vient d'être défini, la considération de ce type n'en serait pas moins d'une haute importance pour prévenir les abus condamnés par l'Église. Autre chose est l'abus, autre chose est l'usage : l'Église a toujours proscrit le premier, et jamais le second. Si le discernement des abus est abandonné au *critérium* individuel, il n'y aura jamais de bases certaines pour déterminer la limite entre cet abus et l'usage lui-même. Il faut donc en revenir à la voix de l'autorité, laquelle ne procède que par les principes généraux établis plus haut.

Cette distinction posée, il nous reste à déterminer le *critérium* à l'aide duquel on peut discerner sûrement les caractères de la musique d'église. Or, en matière de musique religieuse, comme en ce qui concerne les formes générales et le détail même du culte divin, l'Église n'a jamais eu recours au *critérium* du sentiment individuel. S'en rapporter pour les convenances de la musique d'église à ce *critérium* individuel, c'est constituer un arbitraire qui doit infailliblement engendrer des abus plus ou moins graves.

*
* *

Les règles à poser en cette matière comportent nécessairement, dans une certaine mesure, la détermination du genre de musique qu'il faut adopter, tant au point de vue de la tonalité qu'à celui du rythme. Ces

règles se déduisent d'un type, qui ne saurait être autre que le chant officiel de l'Église.

Le plain-chant est, il est vrai, une musique archaïque, créée par l'Église et pour l'Église : mais c'est un fait prouvé par l'histoire, que la musique moderne a dû sa naissance au besoin d'exprimer un ordre de sentiments tout différents, souvent même opposés à ceux qui se rapportent au culte divin. La musique moderne exprime les passions humaines ; en d'autres termes, elle est essentiellement dramatique, et ce n'est que par voie d'emprunt qu'elle s'est introduite dans les temples.

Par le fait même que le plain-chant est une forme archaïque de l'art musical, on croit généralement qu'ayant cessé peu à peu d'être compris des auditeurs, dans la mesure même de leur préférence pour l'autre genre de musique, son exécution reste de plus en plus difficile et défectueuse. Il semblerait résulter de cette opinion, si elle était fondée, qu'il y a comme une impossibilité d'en apprécier les beautés, et qu'il est plus difficile d'exécuter le plain-chant avec la perfection qu'il comporte, qu'il ne l'est d'interpréter convenablement la musique moderne, de laquelle notre goût et nos oreilles se sont fait une habitude exclusive.

L'objection, en effet, serait insurmontable, si les éléments dont se compose la tonalité du plain-chant étaient essentiellement différents de ceux de la musique moderne, ce qui n'est pas. Le genre diatonique, dans lequel se renferme exclusivement le plain-chant, a continué à subsister intégralement dans la musique moderne, simultanément avec les nouveaux éléments dont elle s'est successivement enrichie.

En restreignant, pour la musique d'église, les éléments qu'emploie l'art musical dans ses libres manifestations, on n'asservit pas le génie, et on ne lui enlève pas les moyens de se livrer à ses inspirations, en rendant tout progrès impossible. L'Église, en faisant entrer la musique à son service, n'a pas eu précisément en vue, il est vrai, de travailler au développement de l'art, mais de se donner un auxiliaire utile et propre à relever la pompe de ses cérémonies.

Son culte est, de sa nature, astreint à des formes hiératiques traditionnelles, auxquelles l'art musical doit se conformer, pour demeurer en harmonie avec le tout, dont il est une partie. Autrement, on n'arriverait qu'à constituer un corps hybride.

D'ailleurs, les progrès de l'art, dans l'ordre de la musique non plus simplement ecclésiastique, mais religieuse, ont toute liberté de s'accomplir, avec le *genre de l'oratorio*, genre qui a pris naissance dans l'Église elle-même, et qui a donné lieu à tant de chefs-d'œuvre.

En un mot, en maintenant dans son culte avec fermeté la tradition d'un art austère, participant de l'immobilité de ce culte lui-même, l'Église fait pour le progrès de l'art musical infiniment plus qu'elle ne ferait en le livrant aveuglément à tous ses caprices. L'art vit de traditions, et l'expérience prouve que la décadence s'opère en proportion de l'oubli dans lequel cette tradition viendrait à tomber.

En conséquence, le chant et la musique ne sont que des auxiliaires du

culte divin, en tant qu'ils ne doivent servir qu'à faire ressortir le sens des paroles liturgiques ; ils ne sauraient donc jamais devenir l'*objet principal de l'attention des auditeurs.*

En effet, une des traditions de l'Église les plus importantes, à laquelle le Concile de Trente attachait le plus de prix, était celle de l'audition des paroles de la liturgie.

Saint Augustin, voulant exprimer l'impression qu'il éprouvait à ce sujet, disait : « Les voix pénétraient mes oreilles, et votre vérité s'écoulait « dans mon cœur, et il en était tout embrasé. J'en ressentais plus de « piété, et mes larmes coulaient, et j'en éprouvais un grand bien. »

Benoît XIV ajoutait : « Saint Augustin pleurait donc d'un sentiment de piété tendre quand il entendait dans les églises les chants sacrés, dont il connaissait les paroles. Il pleurerait sans doute aujourd'hui en entendant les chants et la musique de certaines églises, non sous l'impression d'un sentiment de piété, mais de douleur, en entendant les chants sans pouvoir comprendre les paroles. »

Il résulte de tout ce qui vient d'être dit que, dans l'intention de l'Église, la musique doit être avant tout *vocale.*

En thèse générale, les instruments ne sont admis que pour soutenir les voix et faire ressortir davantage l'esprit des paroles. Les textes cités plus haut ne laissent pas le moindre doute à cet égard. Aussi la Chapelle pontificale et plusieurs autres églises ont-elles refusé pendant longtemps d'admettre l'usage même de l'orgue.

Le *Cérémonial des évêques* autorise l'orgue à se faire entendre seul, dans les moments où ni les officiants ni le chœur n'élèvent la voix ; il va même jusqu'à permettre de remplacer par l'orgue quelques-unes des parties du chant, pourvu toutefois que les paroles liturgiques soient récitées à voix modérée par les clercs [1]. (Réponse de la Sacrée Congrégation des Rites, 22 juillet 1818.)

Il importe de remarquer ici que le *Cérémonial des évêques*, en autorisant cette pratique, n'a pu avoir en vue que la manière dont elle s'exécutait, alors que les organistes, aussi bien que les compositeurs de musique vocale, ne sortaient point *du genre diatonique*, et prenaient pour thèmes de leurs interludes la mélodie du plain-chant, dont elles n'étaient que le développement [2].

La disposition du *Cérémonial* ne saurait donc en aucune façon justifier l'usage des organistes actuels, qui dans cette même circonstance ne tiennent compte ni de la tonalité ecclésiastique ni du contraste mélodique du chant dans l'exécution duquel ils interviennent.

Si l'orgue est ainsi approuvé dans l'Église, c'est qu'il contribue, par

1. S. Cong. Rit. *Dubio proposito*, etc. (Voir *Pièces justificatives*, *Appendice* B, p. 37.)

2. Les développements techniques donnés dans cette partie de notre travail ont une grande autorité en cette matière. Nous les devons à l'extrême obligeance de l'éminent ecclésiastique qui a consacré sa vie à la réforme de la musique sacrée, M. l'abbé Morelot, de Dijon, ancien membre du Congrès de musique religieuse qui tint ses assises à Paris en 1860.

la gravité et la douceur de ses sons, à augmenter la piété des fidèles, à la condition toutefois d'être tenu correctement. C'est là l'enseignement de Benoît XIV : « A la vérité, dit-il, le son des orgues, même en dehors du chant, s'il est correctement traité, peut aider les fidèles à la prière par sa gravité et par sa douceur [1]. » (Encyclique.)

L'emploi de l'orchestre, à plus forte raison, ne saurait être considéré que comme une tolérance, surtout quand il se produit en dehors de l'accompagnement des voix.

En fait, cet usage n'a eu pour résultat que d'introduire dans le temple des lambeaux empruntés au théâtre. Il est donc à désirer que cette tolérance ne s'exerce que dans d'étroites limites et moyennant une surveillance rigoureuse sur l'origine et le caractère des morceaux exécutés.

Après cet exposé des principes généraux, ne faudrait-il pas conclure que la musique religieuse, pour être digne de ce nom, doit emprunter son caractère, son allure et son expression au chant grégorien ? C'est enfin le chant que l'Église a adopté comme la meilleure interprétation de ses sentiments à l'égard de Dieu.

Le plain-chant doit donc toujours être pris pour type de l'art musical religieux, et la musique admise à l'église doit absolument participer à la gravité, à l'austérité et au mouvement solennel du chant liturgique. Or, la musique ne saurait arriver à ce résultat, en conservant une tonalité qui permet toutes les modulations, toutes les altérations possibles, et ces nuances infinies qui ne sont propres qu'au genre passionné. Le chant grégorien n'admet pas ces altérations et ces nuances ; il garde sa pureté, et, conservant toujours le genre diatonique, il se refuse à l'expression des passions humaines.

Serait-il donc trop téméraire de conclure que, si la musique veut exprimer avec vérité les sentiments de l'âme religieuse, elle doit se conformer à la manière de procéder du chant ecclésiastique ?

S'il est vrai que le Concile de Trente n'a voulu réformer que les abus, et non l'usage de la musique sacrée, il est positif qu'il maintient au plain-chant sa place d'honneur. Il a fait connaître ensuite sa volonté, en choisissant la troisième messe de Palestrina comme type de ses préférences.

Il est incontestable, en effet, que le plain-chant et la musique de Palestrina sont la plus haute expression du sentiment religieux. Or, ils ont pour base la même tonalité. Ces faits et ces principes de la réforme entreprise par le Concile de Trente sont à la fois clairs et précis. Ils fixent l'interprétation de l'autorité en cette matière, et doivent faire loi dans toute la chrétienté.

On croit généralement, quand on parle des traditions de l'Église et qu'on remonte aux anciennes constitutions, qu'elles ne regardaient que les besoins et les usages des temps passés. On croit encore que les abus, contre lesquels sévissaient les papes et les évêques, n'ont aucun rapport

1. « Re quidem vera sonus organorum, etiam sine cantu, *si recte ordinetur, potest suavi gravitate fideles juvare in oratione.* »

avec l'état de choses actuel. C'est une erreur qu'il est important de signaler et de détruire, parce qu'elle sert à justifier les plus fâcheux errements.

L'Église a toujours combattu les mêmes abus, et son action disciplinaire a été incessante; aujourd'hui, comme autrefois, on méconnaît les ordres de l'autorité ecclésiastique, et on tend à substituer à l'exécution de notre plain-chant celle de morceaux empruntés aux compositions les plus passionnées de l'art moderne. Nous avons vu nos sanctuaires envahis aux fêtes solennelles par des orchestres nombreux, et convertis en véritables salles de concerts.

L'Église ne s'est donc pas bornée à lutter contre des désordres exceptionnels; elle a voulu aussi assurer le caractère que doit revêtir la véritable musique religieuse à tous les âges.

En vérité, si l'on apportait autant de soin et d'étude à l'exécution des mélodies grégoriennes qu'on en met à celle de la musique, on obtiendrait de féconds résultats. D'abord la foule des fidèles, qui ignore généralement les beautés du plain-chant, éprouverait à la fois une véritable surprise et une réelle satisfaction. Ensuite on pourrait espérer une assistance régulière et plus suivie. N'aurait-on pas, en effet, lieu d'espérer enfin des assistants le retour aux *chants collectifs* toujours si désirables et si éminemment chrétiens, qui sont rendus impossibles à raison des changements perpétuels de ces morceaux de musique qui charment nos oreilles sans éveiller les accents de la prière ?

On croit généralement que l'affluence des foules invitées aux grandes cérémonies d'apparat et à ces exhibitions savantes de nos compositeurs modernes, sont un succès pour la foi catholique. C'est une appréciation exagérée, car ces auditeurs ne sont attirés que par le charme de la musique et ne reviennent jamais à nos offices de paroisse. Ils sont venus sceptiques et indifférents, ils s'éloignent sans esprit de retour. Hâtons-nous donc de revenir aux saines traditions du chant ecclésiastique. Que ces traditions, comme le veut le Concile de Trente, soient de véritables interprétations de la prière, et elles seront pour nos temps si troublés une source de salut et de bénédiction.

(*A suivre.*)





# Chronique des Concerts

Les grands concerts symphoniques ont fermé leurs portes ; la saison se termine petit à petit, dépourvue cette année de l'habituelle avalanche de virtuoses plus illustres les uns que les autres, qui s'abattaient en mai sur Paris. Cela n'empêche pas, au contraire, de jouir de quelques excellentes séances.

Dans son récital de chant, M. Th. Byard fait trois parts égales aux écoles allemande, française et anglaise. On goûte particulièrement *Vergiss mein nicht* de Bach, *An das Vaterland* de Grieg, et la *Princesse endormie* de Borodine (rangé dans l'école française), détaillés par une voix peu puissante, mais savamment conduite.

La même conception a dirigé l'organisation des concerts de Mlle Darbell consacrés aux écoles allemande, russe et française. Nous retrouvons la *Princesse endormie*, suivie de *Dissonance* de Borodine, chantés avec un charme pénétrant. M. J. Wolff prêtait son concours à ces séances, et ne trouva, pour faire pendant à l'exquise série de lieds interprétés par Mlle Darbell, que d'affreux morceaux de violon, aussi pauvres d'idées que vides d'effet.

A son tour Mme Nathalie Aktzery vient de faire l'histoire de la romance aux XVIIIe, XIXe, et XXe siècles en France, en Russie et en Allemagne, en trois concerts ; elle s'est tirée à son honneur de la lourde tâche que représentait l'interprétation des 75 morceaux annoncés ; chacun d'eux avait été soigneusement étudié, mûri, et on sentait clairement que l'exécution n'en était pas laissée au hasard, particularité assez rare dans des programmes aussi étendus.

M. Armand Ferté donne une très belle séance composée des *op.* 53 et 57 de Beethoven, et d'œuvres de Liszt, où il fait preuve d'une magnifique technique ; la *Légende de saint François de Paul*, la *Deuxième Rhapsodie* et la *Polonaise* en *mi* sont exécutées de façon magistrale et valent au brillant pianiste un succès mérité.

M. Fr. Gérard montre son talent de violoniste dans la *Sonate* en *sol* de Grieg, le *Concerto* en *mi bémol* de Mozart, une *Etude* de Fiorillo et la *Havanaise* de Saint-Saëns : il a pour partenaires l'excellente Mlle Mazzoli qui chante délicieusement l'air des *Noce de Figaro* et M. Schidenhelm qui, dans des pièces de Scarlatti, de Chopin et la *Campanella* de Liszt, fait preuve d'une admirable maîtrise.

Le concert de M. et Mme Chailley a souffert de l'heure tardive à laquelle il a commencé, ce qui n'a pas permis de jouer le *Concerto* de Saint-Saëns en fin de séance ; le programme composé du *Concerto* de Bach pour *piano*, *violon*, *flûte et quatuor*, du *Concerto* en *fa mineur* de Lalo, et des *Variations symphoniques* a mis en valeur le talent des exécutants.

M. André Hekking a donné un concert modèle, composé d'un exquis *Concerto*, d'Haydn, du *Concerto pour violoncelle* de Lalo, et du *Double concerto pour violon et violoncelle* de Brahms. Il est superflu d'insister sur le talent hors pair de ce grand artiste, dont le jeu tour à tour grandiose ou délicat, et toujours spirituel, fit les délices des auditeurs dans cette soirée inoubliable.

A côté du maître, l'élève : Mlle Jeanne Marx, s'est fait entendre avec succès dans une séance chargée, où elle a joué la difficile *Sonate* en *ut majeur* de Haendel,

le *Concerto* en *la mineur* de Saint-Saëns, la *Sonate* de Locatelli, l'*Elégie* et les *Papillons* de Fauré. La sûreté de sa technique et la franchise de sa sonorité rappellent la manière de son célèbre professeur ; aussi la jeune violoncelliste a-t-elle été rappelée plusieurs fois.

Pour terminer, je parlerai de « l'heure exquise » que nous fit passer Mme Jumel à la *Scola* : les élèves de ses cours de plain-chant ont donné des exécutions parfaites de plusieurs chefs-d'œuvre grégoriens, en particulier des antiennes dialoguées pour le temps de Pâques ; dans les chants ornés, l'ensemble des voix était impeccable. L'impression produite a été considérable, et plusieurs auditeurs venus en curieux — avec une arrière-pensée de dénigrement à l'égard de toutes ces vieilleries — sont repartis convertis et enthousiasmés. On a chanté à cette belle séance de la musique polyphonique, notamment le très suave *Tota pulchra es* de P. Jumel, plein de fraîcheur et de candeur. Le souvenir de cette délicieuse matinée nous consolera, pendant les vacances, si nous avons l'occasion d'entendre les beuglements des chantres et les martellements des fidèles !

E. Borrel.

* * *

## La bataille des violons

Notre confrère le *Monde musical* organise chaque année, à Paris, depuis trois ans déjà, un intéressant et très curieux concours de lutherie. Ces concours ne tendent à rien moins qu'à démontrer que la lutherie contemporaine ne le cède en rien, pour la pureté du son et la merveilleuse sonorité, aux écoles du xviie siècle, personnifiées par les grands maîtres italiens, Guarnerius, Amati, Stradivarius.

Le concours consiste dans l'exécution d'un morceau par le même exécutant, invisible au public, dans une salle plongée dans l'obscurité, et ignorant lui-même l'origine de l'instrument dont il use. Aucun subterfuge n'est donc admissible.

Les violons modernes, qu'on présentait à « la bataille » du 27 juin dernier, étaient au nombre de quarante-deux. Ils étaient soumis à de sévères épreuves éliminatoires, sept instruments modernes, seulement, sur ces quarante-deux, ayant été admis à l'épreuve finale.

Voici les résultats proclamés : 1er Auguste Falisse, luthier, à Bruxelles (présentant un violon achevé en mai 1912), avec 423 points ; 2e Paul Kaul, luthier, à Nantes (violon achevé en 1911), avec 422 points ; 3e Antonius Stradivarius (élève de Nicolo Amati), luthier, à Crémone, né en 1644, mort en 1737), avec 401 points ; 4e Grancino, de Milan, école du xviie siècle, avec 369 points ; 5e Deroux, moderne, Paris, avec 351 points ; 6e Poirson, moderne, Lyon, avec 327 points.

Ce sont là de très intéressants résultats, qui indiquent chez les luthiers modernes un souci constant vers la recherche des formes les meilleures.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 3o en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 3o à leur demande.*

## Réponses

*P. Arthuis.* — 1° Depuis le lointain traité de Dom Bedos, nous ne pouvons guère vous signaler, — avec réserves, — comme publication française sur l'orgue, que *Le nouveau Manuel du Facteur d'Orgues*, de la collection Roret, revisé par Guesdon, chez Mulot, 12, rue Hautefeuille, Paris. Vous savez que l'histoire et la technique de la construction de l'orgue sont très négligées chez nous. En Allemagne, il y a deux excellents ouvrages sur la facture d'orgue : Töpfer, *Theorie und Praxis* des *Orgelbaues*, chez Allihn, à Weimar (1888), prix : 36 M., avec atlas de planches et coupes ; et le livre plus modeste de Walter, *Kleine Orgelbau-Lehre*, chez Kothe, à Leobschütz, paru il y a quelques mois. Vous pourriez consulter aussi l'étude de Rieman, *Orgellehre* (Max Hesse, à Leipzig), et celle de Schmidt, *Die Orgel unserer Zeit* (Oldenbourg, à Berlin et Munich). — 2° Les harmoniums du système américain, marque *Mélodian*, en vente chez Gilbert, rue de Vaugirard, à Paris, sont *d'excellents* instruments, aussi bien de salon que d'église.

*F. Plantade.* — Nous devons corriger un *lapsus* échappé à notre plume dans la dernière *Petite correspondance*. La belle publication des chorals harmonisés par Bach, avec les paroles originales et l'indication des sources, faite par Ludwig Erk, est éditée à Leipzig, non pas chez Breitkopf, mais chez *Péters*.

*Abbé Delcourt.* — Non ; la transcription d'une partie de l'*Ordinaire de la Messe* publiée, sous le nom de M. Gastoué, en une notation moderne, ne l'est pas du tout d'après un système inventé par lui ; ce n'est que la correction, faite sur la Vaticane, des chants du *Manuel de Saint-Sulpice*, avec le système de transcription qui y est usité. De plus, comme il est dit dans l'avertissement, le procédé de reproduction employé n'a pas permis de mettre au point l'impression de cette brochure qui contient beaucoup de fautes de gravure n'ayant pu être corrigées. C'est donc bien à tort que les auteurs des articles sur lesquels vous nous interrogez, se sont appuyés sur des passages de cette transcription.

*Abbé J. Bour.* — Avec nos meilleurs remerciements pour vos intéressantes communications que, vous le voyez, nous avons utilisées.



# Nouvelles publications du Bureau d'Édition

Au cours de la saison musicale dernière, le Bureau d'Edition a publié, dans le *Répertoire moderne*, le *Nouveau répertoire*, et le *Chant populaire*, les pièces suivantes, qui obtiendront le même succès que leurs aînées.

***

Répertoire moderne. — N° 56 : Paul Berthier, *Sub tuum praesidium*, à 3 voix mixtes, *a cappella* (S. A. T.). 1 fr. 25. Œuvre d'un sentiment très fin, à la fois moderne d'écriture et archaïque d'inspiration, dont la disposition vocale, qui confie la partie grave à un ténor, donne beaucoup de caractère. *Moyenne difficulté.*

Nos 132, 133, 134 : J. Meunier, *Adeste fideles*, à 1 voix, à 2 voix, à 4 voix. — Ce sont des harmonisations, très correctement écrites, et d'un style lié de bon effet, de la mélodie populaire et traditionnelle de l'*Adeste*, telle qu'elle est donnée par l'*Ordinaire des Saluts*. L'harmonisation à 4 voix est heureusement conçue dans le style polyphonique, en forme de motet. *Assez facile.*

N° 135 : A. Gastoué, *Missa Paschalis*, à 4 voix mixtes *a cappella*, ou 3 voix mixtes (S. T. B.) avec orgue. Net : 3 fr. — On a souvent souhaité des messes réellement pratiques, tout en étant écrites dans un style classique. La disposition adoptée pour cette nouvelle œuvre donne entière satisfaction à ce sujet. Chaque pièce est écrite sur un thème liturgique : le *Kyrie*, sur le *Fons bonitatis ;* le *Gloria*, sur l'*Haec dies ;* le *Sanctus*, sur l'*O filii ;* l'*Agnus*, sur le *Prae timore. Moyenne difficulté.* (Nous donnons en encartage la partie des chœurs de cette messe.) Partition, 3 fr., parties de chœur, 0,60.

145. Jules Meunier, **Qui Lazarum**, motet « *pro defunctis* » à quatre voix mixtes soli (ou unisson) avec orgue ; texte liturgique appliqué aux modulations de Nanini, Viadana et Andreas.

Ce sont les paroles du répons bien connu, de l'office des morts, agencées sur des versets psalmodiques des maîtres du xvie siècle, convenablement choisis ; l'effet en est très grand. *Très facile* d'exécution ; partition, 1 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 25.

151. Jules Meunier, **Kyrie eleison** « *pro defunctis* », à quatre voix mixtes avec orgue, quatuor solo *ad libitum*.

Voici un excellent et très pratique exemple moderne de style d'église ; *facile* d'exécution, ce *Kyrie*, où les voix sont tantôt accompagnées par l'orgue, tantôt seules (orgue *ad libitum*), sera certainement très goûté des maîtrises les plus modestes qui chantent à quatre parties. Partition, 2 francs ; parties de chœur, 0 fr. 40.

Nouveau répertoire (à voix égales). — N° 9 : G. Berruyer, *Deux motets* à 2 voix égales. Ces deux motets sont *Regina caeli*, d'après le thème liturgique avec une figuration d'orgue intéressante, et *O sacrum convivium*, tous deux, le premier surtout, d'inspiration très musicale. *Moyenne difficulté* et *très facile*. Partition, 1 fr. 75 ; partie de chœur, 0 fr. 20.

Nº 10 : Abbé C. Boyer, *Deuxième messe*, à trois voix d'hommes, avec orgue (obligé). — On voit que le Bureau d'Édition a tenu à répondre aux désirs qui lui parvenaient. Avec la messe annoncée plus haut, à voix mixtes, en voici une à voix égales. Elle comprend un *Credo*, alterné avec le chant liturgique du *Credo* IV, (vulgairement « cardinal »). Le tout est d'un grand effet, et *facile* d'exécution. Partition, 4 fr. ; parties de voix séparées, 0 fr. 40.

***

Chant populaire. — Dom A. Deprez, *Cantemus Domino*, 4ᵉ série. — Cette série est composée de chants à la Très Sainte Vierge, dans lesquels le caractère *vraiment* populaire est plus sensible que dans les séries précédentes. Ce cahier comprend six cantiques dont le texte paraphrase celui des antiennes liturgiques : il sera certainement encore plus goûté que les trois précédents du même compositeur. Partition, 2 fr. 50 ; chant et texte seuls, 0 fr. 50.

Enfin, ont paru deux cahiers de textes liturgiques transcrits sur d'anciens chorals harmonisés par J.-S. Bach, et qui font suite aux *XII textes au Saint-Sacrement*. Ces cahiers sont : 1º *Chants au Saint-Sacrement et au Sacré-Cœur* ; 2º *Chants divers*. On a soigneusement choisi les chorals d'après les plus caractéristiques, en y mettant autant que possible des paroles latines du même sentiment, et quelquefois de la même signification. Chaque cahier comprend onze chants, qui pourraient servir de « pain quotidien » à toutes les maîtrises modestes, et même aux autres. Chaque cahier : partition, 2 fr. 50 ; chant seul, 0 fr. 50.

Répertoire moderne d'orgue. — 12. Marc de Ranse, **Versets pour les IIes vêpres des Apôtres.**

Intéressante suite de versets qui complète, dans la série « orgue » du répertoire moderne, une collection commencée depuis longtemps. Écrites presque toutes sur le motif d'intonation des antiennes correspondantes, ces petites pièces, *assez difficiles* par places, fourniront à l'organiste un moyen de briller dans des versets expressifs et musicaux à souhait, en rapport, par leurs thèmes et la tonalité générale, avec l'antienne liturgique qu'ils accompagnent. Net : 2 fr. 50.

---

*VIENT DE PARAITRE* :

**Accompagnements nouveaux et très faciles** *du Chant des Offices*, par l'Abbé L. Jacquemin, avec **Notices explicatives** *sur les divers Chants*, par A. Gastoué. 1er fascicule : Temps de l'Avent, grand in-8º de 24 et 4 pages, 1 fr. 50 net. — Chez l'auteur, M. l'Abbé L. Jacquemin, professeur à l'Institution Saint-Charles, à Chauny (Aisne). — Par quatre exemplaires, 1 fr. 25 l'exemplaire. — Même prix pour les élèves des Séminaires.

Les 2ᵉ et 3ᵉ fascicules de cette excellente et pratique publication, contenant les chants du Temps de Noël, sont sous presse. Il paraîtra 2 ou 3 fascicules de 28 à 32 pages par trimestre.





# BIBLIOGRAPHIE

Dom J. Baudot : **Le Missel Romain**, *son origine*, *son histoire*, tome Ier, (Collection « Science et Religion », nº 631-632). In-16 de 128 pages, 1 fr. 20. Bloud et Cie, 7, place Saint-Sulpice, Paris.

A l'annonce de cet ouvrage, petit par le format, mais renfermant tant de choses, il est permis de dire : enfin! Jusqu'ici, les origines du culte chrétien en général, certains points particuliers, et l'histoire du Bréviaire romain, avaient seuls suscité les beaux travaux de Mgr Duchesne, de Mgr Batiffol, de Dom Bäumer, de l'abbé Pidoux, etc. Cependant, par son caractère vénérable, son antiquité, le Missel est certainement plus digne encore que le Bréviaire d'attirer l'attention des curieux. Le R. P. Dom Baudot, bénédictin de l'école de Dom Cabrol, a entrepris de combler cette lacune.

Le tome Ier, qui vient de paraître, comprend *les Premières Origines et les Sacramentaires* : il a pour but de retracer l'histoire et la description des livres liturgiques qui contiennent les rites et les prières de la messse jusqu'à la fin du ixe siècle. L'étude en est très fouillée et très complète : la description des Sacramentaires du ixe siècle et la recherche du travail fait par Alcuin sont précises et bien détaillées. Dom Baudot, entre autres, a parfaitement mis en lumière le caractère qui apparaît, de plus en plus certain, de l'authenticité du Sacramentaire attribué à saint Grégoire le Grand, et habilement profité des dernières découvertes faites à ce sujet. Toutefois, l'ensemble du livre paraît avoir été écrit un peu hâtivement. Çà et là, une opinion donnée ou présentée comme douteuse apparaît ailleurs comme certaine ; cela nuit à l'impression de netteté qu'on est en droit d'attendre de la lecture de l'ouvrage. Dans son désir d'être complet, — et il est difficile de l'être plus, — l'auteur, à mon avis, a eu tort de laisser dans le corps de sa rédaction les nombreux détails purement documentaires, qui intéressent à juste titre, sont nécessaires même à l'érudit et au chercheur, mais déroutent ou rebutent le lecteur ordinaire. Or, ne l'oublions pas, un travail de ce genre doit être une œuvre de haute vulgarisation, et non point une sorte de manuel de « chimie » paléographique. Les paragraphes où sont analysés les « gélasiens grégorianisés », les « grégoriens incomplètement (ou complètement) fusionnés », risquent fort de n'être pas lus ; et ce serait bien dommage, car ils renferment la plus riche mine et la plus documentée qui soit.

Relevons, dans ce travail si intéressant, quelques légères lacunes ou inexactitudes. Page 14, on cite « des auteurs » qui « ont rapproché du service de la synagogue » la messe des catéchumènes ; c'est un peu court, et si telle n'est point l'opinion de l'auteur, il eût pu au moins exposer l'opinion contraire. D'ailleurs, il est absolument inexact que « dans cette dernière hypothèse, la messe des fidèles aurait des analogies avec le rituel de la pâque juive ». Ce sont deux hypothèses bien distinctes, et, si cette dernière phrase vise les propositions de Bickell, le tableau comparatif de la liturgie juive et des liturgies chrétiennes, que j'ai donné dans mes *Origines* (pages 10 et 11), expose une tout autre filiation[1]. Pages 33-34, ce n'est pas l'*Alleluia*

1. Il est toujours délicat de parler de soi ; mais il me semble, à propos des liturgies du type alexandrin, avoir été un des premiers à en relever certaines particularités dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* de Dom Cabrol, qui cependant est assez amplement cité par Dom Baudot. Serait-ce simplement parce que mon étude n'est pas assez complète ? Cela cependant ne saurait nuire à ce qui s'y trouve avancé, avec documentations certaines à l'appui.

qui n'est pas à sa place après le graduel dans la messe actuelle : c'est le graduel lui-même, qui aurait dû être conservé à sa place originale, avant l'épître (ce que l'auteur fait remarquer, p. 43), comme l'ont gardé les rites milanais et byzantins. Page 59, note sur le *Cursus* dans les oraisons : comment la belle étude de Dom Grospellier, publiée autrefois par la *Revue du chant grégorien*, a-t-elle échappé à Dom Baudot ? Il est un peu vrai — je l'ai déjà constaté à propos de l'histoire du Bréviaire par Mgr Batiffol — que les liturgistes purs semblent ordinairement négliger, de parti pris, les travaux qui ont trait au chant liturgique. Ainsi Dom Baudot eût-il pu en dire plus sur les liturgies gallicanes (voir mon *Histoire du chant liturgique à Paris*), et aurait-il mentionné les manuscrits qui placent à Sainte-Croix de Jérusalem la station du vendredi de Pâques, ce qui a son importance. (Cf. *Origines*, pages 286 à 299, sur la procession des vêpres pascales.) Enfin, il est loin d'être prouvé que le *Pater* ait fait partie de la primitive célébration de l'Eucharistie, et cela explique parfaitement les divergences de coutume à ce sujet.

Le R. P. Dom Baudot voudra bien ne pas trouver mauvais ces quelques cailloux jetés dans son jardin. Le désir de rendre plus utiles encore ses recherches aura été mon excuse, et je serais désolé que mes critiques enlevassent un seul lecteur au livre du savant bénédictin.

A. Gastoué.

*P. S.* — J'ai reçu, de M. Léon Boutroux, professeur à l'Université de Besançon, une belle étude *De l'expression dans le chant grégorien* ; je l'analyserai dans le prochain numéro.

Abbé C. Boyer : **Recueil de cantiques** *à l'unisson*, 3e édition, au petit séminaire de Bergerac. Partition, 6 fr. 25 ; édition sans accompagnement, 2 fr. 20 ; les deux ensemble, 7 fr. 95.

Annonçons la troisième édition du recueil de cantiques de l'abbé C. Boyer. Ce recueil a déjà remporté un bien légitime succès, puisque les deux premières éditions n'ont pas suffi pour répondre aux demandes.

La première parut en 1903, et, depuis, avait paru également le recueil des chants seuls sans accompagnements, mais avec paroles totales. C'est dire que ces deux publications se complètent l'une par l'autre.

C'est donc avec plaisir que nous retrouvons ces mélodies si variées, anciennes, antiques même, ou modernes, grégoriennes, populaires, de toute espèce. L'édition en est toujours très soignée, la classification très méthodique ; nous ne regrettons qu'une chose, c'est de ne pas y trouver une seconde table par noms d'auteurs.

Souvent, en effet, on cherche un thème dont on connaît, dont on soupçonne l'origine, mais dont les premiers mots sont sortis de la mémoire. Alors, pour le retrouver, il faut feuilleter tout le volume. Il est vrai qu'on n'y perd pas, car, au cours de cette recherche, on découvre de jolies choses. Mais cela n'empêche pas de regretter la table. Cette bien légère critique sur l'installation de l'ouvrage sera certainement recueillie par l'auteur comme un bon conseil pratique que nous lui donnons. Ce sera pour la quatrième édition, qui ne peut manquer d'arriver rapidement.

F. de La Tombelle.

Jean Chantavoine : **Musiciens et poètes**, in-16 de 220 pages, 3 fr. 50. Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, Paris.

On lira avec le plus grand intérêt ce nouveau volume de notre distingué confrère. *Gœthe musicien*, *le Neveu de Beethoven*, *la Ballade allemande et Carl Loewe*,

*le « Don Sanche » de Liszt, Liszt et Heine, l'Italianisme de Chopin, Schumann,* tels sont les sujets, les uns déjà quelque peu connus, les autres absoluments neufs traités par M. Jean Chantavoine. Les études sur *Gœthe musicien* et *le Neveu de, Beethoven* sont particulièrement fouillées ; mais pourquoi la thèse aprioristique sur l'état d'âme religieux de Beethoven gâte-t-elle les meilleurs des travaux de M. Chantavoine ? Le dialogue, rapporté page 66, n'est pas autre chose qu'un procédé de catéchisme, où les interrogations sont calculées pour amener les réponses.

A. Gastoué.

Dorsan van Reysschoot : **Commentaire analytique pour la 1re symphonie de Beethoven.** In-8° oblong de 16 pages.

Remarquable analyse rythmique et périodique de la 1re symphonie du Maître, qui laisse supposer que l'auteur a dessein d'en faire autant pour les 8 autres. C'est un beau modèle, un peu sec toutefois, que nous signalons aux élèves de composition. Mais pourquoi ce « commentaire », ou plutôt cette table des rythmes, ne porte-t-elle ni lieu, ni date, ni nom d'éditeur ?

L. T.

M. J. V. : **La prononciation normale du latin.** In-8° de 30 pages, chez l'auteur, au Séminaire français, 42, via Santa Chiara, Rome, 0 fr. 50 (ajouter 0,15 pour frais d'envoi).

« Je demandai un jour, à un Chinois, comment il fallait prononcer le chinois ; il me répondit : « Comme les Chinois. » Et le latin ? ajoutai-je, comment pensez-vous qu'on doive le lire, le parler, le chanter ? — Eh ! parbleu, comme les Latins. »

Ainsi débute cet opuscule, *le plus clair*, à notre avis, qu'on ait écrit sur la question : le plus rempli aussi de bon sens et d'humour. En attendant que paraisse le *Manuel théorique et pratique de lecture et d'accentuation latine*, dont cet opuscule forme la préface, celui-ci est à recommander pour une large propagande : il vient tout à fait à son heure.

H. N.

Abbé Jos.-Ant. Piérard : **Cours pratique de psalmodie vaticane.** In-16 de 68 pages. Prix : (?). Desclée et Cie, Rome et Tournai.

Très pratique réellement, comme idée et comme méthode, et qui, cette fois, comparé aux opuscules précédents du même auteur, ne laisse rien à désirer, à part la réserve faite, page 26, sur les médiantes hébraïques : les règles du *Cantorinus* sont formelles, en effet, et nous ne voyons pas ce que le chant grégorien gagnerait à une divergence de pratique sur ce sujet. Cette petite brochure se termine par des « documents d'hier et d'aujourd'hui pour servir à l'histoire de la restauration du chant populaire des psaumes » qui sont incomplets. M. Piérard, comme beaucoup d'auteurs étrangers, ne paraît guère au courant des publications parisiennes sur le chant d'église ; nous n'y voyons, en effet, figurer ni les *Principaux chants liturgiques du chœur et des fidèles*, publiés en 1903, par la librairie Poussielgue, ni les *Psaumes notés de l'office des morts* (éd. Vaticane), publiés en 1910, par la Société d'éditions du chant grégorien, ni le recueil des *Chants grégoriens* du Congrès parisien de 1911. Le psautier de M. Poivet est également plus ancien que ne l'indique l'auteur, et le psautier de Dom Mocquereau a été publié en même temps que son petit traité de psalmodie. Nous signalons ces oublis pour une prochaine réédition.

## *PUBLICATIONS DIVERSES (nouveautés recommandées) :*

A la *Librairie de l'Art catholique*, 6, place Saint-Sulpice, Paris :

**Dix cantiques anciens**, harmonisés par l'Abbé F. Brun. Partition, 2 fr. 50 ; chant seul, 0 fr. 75.

Publication très pratique, faite dans un excellent esprit, et dans une forme réellement traditionnelle, de cantiques choisis des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Nous ne ferons qu'une critique à l'auteur, c'est d'avoir pris, pour les retouches faites aux cantiques du XVIe, celles de Gilbert, qui ne sont point classiques, au lieu de celles de Conrart, bien plus autorisées ; la mélodie eût également gagnée à être prise exactement aux sources originales.

A. G.

Chez *Janin frères*, à Lyon, 10, rue Président-Carnot :

**Les Nouveaux Cantiques**, deuxième cahier, par M. J. Civil y Castellvi. Partition : 2 fr. ; chant seul, 0 fr. 50.

M. J. Civil, qui se fait un rang parmi les jeunes compositeurs, a tenté d'appliquer à des paroles, choisies parmi de vieux recueils, des mélodies inspirées des idées ultra-modernes. Mais, ce qui avait réussi dans son délicieux et si expressif *Salve Regina*, dans ses *Prières populaires*, etc., est-il aussi bien à sa place ici ? Voilà ce que nous n'oserons pas déterminer : lisez les *Nouveaux Cantiques* de M. J. Civil, et vous jugerez vous-même cette œuvre, d'ailleurs musicalement très belle.

L. T.

Chez *Sénart et Roudanez*, 20, rue du Dragon, Paris :

**Six cantiques** *à une ou deux voix*, par Alb. Alain.

M. Alain, qui donna déjà plusieurs pièces religieuses françaises, mais plutôt en forme de concert spirituel, comme les précédentes, qu'en style de cantiques populaires, publie aujourd'hui ce nouveau fascicule, où il aborde résolument ce dernier genre. Nous critiquerons le premier de ces cantiques, qui est d'ailleurs grandiose et superbe : pourquoi l'auteur l'a-t-il, par moitié, adapté sur le thème du *Lauda Sion* déformé à la manière qu'on entend habituellement en nos églises ?

Chez *Marcello Capra*, à Turin :

Palestrina, messe *Iste confessor*, transcrite pour chœur d'hommes (4 voix égales) ; partition, 3 fr. 70 ; parties de chants séparées, 0 fr. 30.

Chez *Bertarelli*, à Milan :

Mgr L. Perosi, *Missa pro defunctis*, à 3 voix mixtes (S. T. B.), *très facile* et de grand effet, 3 fr. ; Don G. Pagella, *Messa XI*, à 2 voix égales ou mixtes, *très facile* et mélodique, 2 fr. 50 ; parties de chœur à 0 fr. 30 ; C. Grassi, *Messa breve facile*, à 3 voix d'hommes, 2 fr.

G. C. Bevilacqua, *Tantum ergo*, à 4 voix d'hommes et orgue, *très facile*, 0 fr. 50 ; R. Casimini, *Tantum ergo*, à 2 voix inégales et orgue, moyenne difficulté, 1 fr. ; G. Bertetti, *Tantum ergo*, à 3 voix mixtes (S. T. B.), moyenne difficulté, 0 fr. 75 ; G. Bentivoglio, *Ecce sacerdos*, à 2 voix égales, et *Tu es sacerdos*, à 2 ou 4 voix, avec orgue, *assez facile*, 0 fr. 50 ; G.-B. Cataneo, *Juravit Dominus*, à 3 voix d'hommes (*avec alto ad libitum*) et orgue, *facile*, 1 fr. 20 ; C.-A. Bossi, *Quando orabas*, à 2 voix mixtes et orgue, *assez facile*, 0 fr. 50.

E. Schieppati, *15 pièces faciles* pour orgue ou harmonium. A part une *fughetta*, ne valent pas les motets annoncés ci-dessus ; 2 fr. 50.

De l'édition *Schwann* :

H. Hermans, *Missa « Ave, maris stella »*, pour mezzo, ténor et basse, avec orgue, bien écrite, mais aux idées musicales assez médiocres, 2 fr. 50 ; C.-L. Kagerer, *Missa in honorem S. Caeciliae*, à 3 voix d'hommes et orgue, le *Credo* étant alterné avec le *Credo* de la Vaticane, assez bizarrement harmonisé, avec un véritable abus de chromatisme, 3 fr. 25 ; M. J. Schaefer, *Missa in laudem S. Nom. Jesu*, à 4 voix d'hommes, bien équilibrée et d'une bonne sonorité, avec *Credo*, assez facile,

2 fr. 50 ; P.-H. THIELEN, *Missa in honorem S. Caroli Borromaei*, à 4 voix d'hommes, d'un bon style figuré, moyenne difficulté, 2 fr. 50.

J. MULLER, *O salutaris hostia*, recueil de dix hymnes en l'honneur du T. S. Sacrement, à 4 voix d'hommes, 1 fr. 35 ; F. NEKES, *Tantum* à 8 voix (double chœur), d'un effet superbe, et *facile* d'exécution, 1 fr. 10 ; (le même, exécution pour 8 voix d'hommes) ; H. HUBER, *4 antiennes à la Sainte Vierge*, à 4 voix mixtes et orgue *ad libitum*, assez médiocres, 1 fr. 35.

Chez *Breitkopf et Härtel* :

Choix des 60 chorals les plus caractéristiques, harmonisés à 4 voix par J. S. BACH, réduction à l'orgue, sans les paroles, extraits de la grande édition des 371 chorals.

## *VIENT DE PARAITRE* :

Éditions et rééditions des « petites feuilles » de la *Revue du chant grégorien* (Grenoble) : n° 12, *Chants en l'honneur de la Très Sainte Vierge*, dix antiennes brèves ; n° 73, *Chants au Sacré-Cœur de Jésus*, Invocations du Bienheureux Eudes, hymne aux Cinq Plaies, etc. ; n° 69, *Chants pour les funérailles*. Chacune : 0 fr. 10 ; la douzaine : 1 fr. — Rappelons, à propos des offices pour les défunts, au mois de novembre, que le Bureau d'Édition a publié deux « petites feuilles » contenant un choix de pièces antiques pour les défunts : n° VII et n° X (3e série, 1 et 2).

## *REVUE DES REVUES (articles à signaler)* :

*Les Chansons de France*, n° 22. — Suite de curieuses et amusantes chansons de Vendée et du haut Poitou, recueillies par M. et Mme Poitevin.

*La Petite Maîtrise*. — JUIN. — TEXTE : Abbé F. Brun : *La Fille d Jephté* ; Dom Yves Laurent : *La Psalmodie* ; R. Vierne : *Méthode d'harmonium* (suite). — MUSIQUE : Louis Vierne : *Entrée* ; J.-S. Bach : *Fughetta* ; L. Niedermeyer : *Elévation* ; R. Guignard : *Marche funèbre*.

JUILLET. — Abbé J. Marty : *Le Chant dans les paroisses* ; S. G. Mgr. Foucault : *Cantique grégorien* ; L. Perruchot : Air de *Devota* ; L. Boyer : *Tantum* ; G. Berruyer : *O sacrum convivium*.

*Le Monde musical*, nos 10 et suivants. — Lucien Chevaillier : *Théodore Dubois* [très complète et très vivante bio-bibliographie].

*Revue musicale S. I. M.*, n° 4. — Romain Rolland : *Métastase et Gluck*, n° 5. — Mme M. Denizart : *La famille française de Lully*, article au titre duquel il eût fallu mettre un point d'interrogation. Confusion entre les seigneurs de Lully en Picardie et la famille florentine, comme viennent de le démontrer, avec pièces à l'appui, MM. H. Prunière et L. de La Laurencie : la famille du grand musicien, Lulli (avec un *i*), est bien florentine.

*Guide musical*, n° 16. — Henri de Curzon : *Comment la musique de Grétry, par sa popularité même, a pu devenir un danger public* [l'air « O Richard, ô mon roi » pendant la Révolution]. — Nos 18 et 19. M. Daubresse : *La musique au musée de Saint-Germain-en-Laye*. [bas-reliefs et instruments antiques et barbares]. — N° 19. G. Jean-Aubry : *Musiciens d'aujourd'hui, Albert Roussel* [court, mais intéressant article consacré au professeur de la *Schola*]. — Nos 27-28. Albert-Pol River : *Un mélodiste indépendant, Louis de Serres* [décidément la Schola et ses professeurs sont tout à fait à l'ordre du jour]. — Nos 29-30. E. Closson : *Les conques sonores dans la préhistoire*.

*Revue du chant grégorien*, n° 5. — Dom Pothier : *Antiennes de Communion* : « *Ego sum vitis vera* » *et* « *Ego sum pastor bonus* » [étude comparée de ces deux chants — dont l'un est disparu de la liturgie — et de leur principales variantes]. — Compte rendu du Xe Congrès italien de musique sacrée.

*Revue française de musique*, n° 6. — Léon Vallas : *Autour de la* Messe en *ré*.

*La Belle Chanson*, n° 14. — Origine de *Fanfan la Tulipe* [paroles de Debraux, † 1831 ; musique de E. S. (?), qui se trouve dans le *Clé du caveau* de 1816].

*L'Occident*, n° 114. — René Chalupt : *Chronique musicale* [la musique de scène de *Hélène de Sparte*, de notre confrère et ami D. de Sévérac].

*Musica sacra* (Gand), n° 9-10. — Encartages : Ad. De Graeve : *Fughetta* pour orgue ; Van de Velde : *Tota pulchra es*, à 4 voix mixtes, motet simple, très facile, d'écriture élégante et expressive.

*Santa Cecilia*, n° XI (155). — P. Guerrini : *Un mistère pascal du rite d'Aquilée* [avec l'ordo complet de cette fonction, — d'après un ms. du XVe siècle, mais copié sur un exemplaire beaucoup plus ancien, — à l'usage d'un monastère de religieuses bénédictines].

*Gregorianische Rundschau*, nos 5, 6 et 7. — Dom C. Vivell : *Les signes tonaux et rythmiques des anciennes notations de plain-chant* [contribution remarquable à l'étude des neumes primitifs : à continuer].

*Caecilienvereinsorgan*, n° 4. — R. P. L. Bonvin : *Étude sur les notes d'ornement dans le chant grégorien* [très détaillée, s'inspirant à la fois de diverses conclusions du P. Dechevrens, et des nouvelles conclusions du Dr Wagner, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1911*, qui apportent des correctifs à l'interprétation traditionnelle des neumes].



# LES VŒUX DU CONGRÈS PARISIEN

## De Chant liturgique et de Musique sacrée de 1911

(*suite et fin*).

N. B. — *En achevant la publication de la séance des Vœux du Congrès parisien de 1911, annonçons qu'il vient d'en être fait un* tirage de propagande, *à 0 fr. 25, que nous recommandons chaleureusement pour la diffusion. Rappelons en même temps que le Compte rendu complet du Congrès, avec le texte intégral des discours et rapports, est également en vente : 3 fr. 50 (2 fr. seulement, plus 0 fr. 35 de port, pour les Congressistes)*. S'adresser à M. Eug. Borrel, 45, rue Falguière, Paris, XVe.

### Vœu relatif à l'impression de tableaux de chant destinés à la lecture collective.

La magnifique restauration du chant grégorien qui a été accomplie dans ces dernières années a entraîné une conséquence matérielle qui se trouve être défavorable à la bonne exécution du chant liturgique : c'est l'abandon des anciens antiphonaires ou graduels in-folio qui se posaient sur un lutrin, et où tous les chantres lisaient simultanément.

Ces livres, nécessairement rejetés, n'ont pu être remplacés par des livres semblables extérieurement, pour le format et les dimensions des caractères ou des notes, puisque l'on n'avait pas d'éditions définitives. On a donc pris l'habitude de mettre entre les mains de chaque personne qui chante un petit livre qu'elle lit à part. Il y a bien un directeur du chant qui indique rythme et nuances par de savants mouvements ; mais, au lieu de le regarder, chaque exécutant a les yeux fixés sur son livre, et chante comme s'il n'y avait aucune direction : quand le maître indique une *thésis* on chante tranquillement une *arsis* ; les attaques, au lieu d'être simultanées, sont successives ; les chanteurs suivent, *non passibus aequis*, celui d'entre eux qui a le plus d'assurance : si l'on s'arrête trop longtemps à une pause, le directeur peut encore hâter l'attaque ; mais il n'a aucun pouvoir pour empêcher d'attaquer trop tôt.

Cette description, bien entendu, ne s'applique pas aux chœurs bien formés ; mais ceux-ci ne sont pas les plus nombreux.

En somme, la lecture individuelle supprime presque complètement l'influence de celui qui dirige les chœurs composés de chanteurs médiocres ; tandis que si les mêmes chanteurs lisaient tous ensemble sur le même papier, les mouvements du directeur, placés dans le champ de la vision de tous les yeux dirigés vers ce papier, seraient bien aperçus et contribueraient efficacement à obtenir un rythme correct et de l'unité dans l'exécution.

Les livres portatifs, les petites feuilles volantes, qui ont, je crois, et il faut s'en féliciter, un succès croissant auprès du public, sont excellents pour le chant des fidèles, et ne sauraient être trop encouragés pour cette application ; mais pour le chant du chœur il en est tout autrement.

Cependant il est encore impossible de remplacer les gros livres d'autrefois par des livres de même format, conformes à l'édition Vaticane, et il est bien probable qu'aujourd'hui qu'on en est déshabitué, des livres si volumineux et si lourds paraîtraient bien incommodes.

Mais ce qu'il serait facile de faire dès maintenant, pour l'usage spécial des chœurs de chant, ce sont des tableaux détachés, contenant chacun une seule ou deux pièces, tout entières sur une seule face, imprimées en notes et caractères assez gros pour pouvoir être lus par tout le chœur à la fois. Ces tableaux seraient collés sur une feuille de carton mince de manière à être suffisamment rigides. On les poserait sur un pupitre mobile. Pour huit à dix petits garçons rangés en arc de cercle, un tableau pourrait avoir 36 centimètres de haut sur 46 de large.

Ces tableaux seraient collectionnés et classés dans des cartons *ad hoc*. Ils joueraient à peu près le même rôle que les « petites feuilles grégoriennes », à cette différence près qu'ils seraient destinés à la lecture collective et non à la lecture individuelle.

On y imprimerait les chants destinés au chœur : chants du *Kyriale*, proses, antiennes à la Sainte Vierge, hymnes, chants des saluts, etc... On ne devrait jamais avoir à changer de tableau pendant l'exécution d'une pièce.

Avant chaque office, le maître de chœur réunirait tous les tableaux nécessaires et les placerait dans l'ordre voulu sur le pupitre. On éviterait ainsi les pertes de temps et les risques d'erreurs qui résultent ordinairement des recherches faites dans les livres au moment de l'exécution.

Il semble inutile d'insister pour montrer que cette organisation matérielle permettrait d'obtenir, avec des chanteurs donnés, le maximum d'homogénéité et de correction dans le chant qu'on en puisse attendre.

Je propose donc au Congrès d'émettre le vœu que les maisons d'édition impriment des tableaux conformes à la description qui vient d'être donnée, en variant le format suivant le nombre des personnes qui doivent chanter ensemble.

Léon Boutroux,

Professeur à l'Université de Besançon.

Sur cette motion, les avis sont partagés ; beaucoup craignent des difficultés d'ordre pratique auxquelles se heurterait la réalisation de ce projet. Le Congrès ne s'est donc point prononcé sur cette question.

M. Bonnet rappelle que les *Archives des maîtres de l'orgue,* publiées par les soins d'A. Guilmant et Pirro, devraient se trouver sur le pupitre de tous les organistes.

M. le chanoine Laurent encourage ceux-ci à refuser énergiquement — à l'exemple de tel ou tel, à Paris même — de jouer à l'église tout morceau dont la place serait plutôt au théâtre ou au concert que dans le sanctuaire.

MM. Bellenot et Tremblay s'élèvent justement contre les *transcriptions* audacieuses qui dénaturent les œuvres des maîtres, en y *adaptant* des paroles diverses.

M. Letocart souhaite que les maîtres de chapelle de la région parisienne puissent se réunir plus souvent pour s'éclairer et se fortifier mutuellement dans la lutte contre la routine et autres moindres obstacles.

Enfin, pour clôturer ces superbes et réconfortantes assises des amis de l'art religieux, M. Gastoué annonce qu'il vient de recevoir de Rome une dépêche de Son Éminence le Cardinal Secrétaire d'État de Sa Sainteté, en réponse à l'adresse envoyée au Saint-Père, au nom des Congressistes, par le Comité d'initiative. Toute l'assistance se lève pour en écouter la lecture, qui est suivie d'applaudissements enthousiastes :

A Monsieur A. Gastoué, Directeur du Congrès parisien de musique sacrée, Membre de la Commission pontificale pour l'édition Vaticane du chant grégorien.

**Saint-Père, agréant volontiers hommage filial et dévouement Membres Commission pontificale Édition vaticane et Membres Congrès régional de chant grégorien et musique sacrée, réunis à Paris, les encourage à travailler restauration musique sacrée, envoie de tout cœur la bénédiction apostolique à vous-même, Congressistes et pour travaux.**

**CARDINAL MERRY DEL VAL,**
**Secrétaire d'État de Sa Sainteté.**



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE S^t GERVAIS. -- Juillet-Octobre 1912.

A Monsieur le Chanoine R. MOISSENET.

Maitre de Chapelle de Dijon

*Hommage de sympathique respect*



# MISSA PASCHALIS

Cette messe peut être chantée
à 3 *Voix Mixtes avec Orgue*, ou
4 *Voix Mixtes sans Accomp^t*
Elle est écrite sur des thèmes liturgiques.

A. GASTOUÉ

## I
## KYRIE
(III^i TONI)

N^o 135

**Andante sostenuto**

SOPRANO: Ký - ri - e - e - lé - i - son, Ký - ri - e - e - lé - i - son, e - lé - i - son.

ALTO *ad lib.*: Ký - ri - e - e - lé - i - son, e - lé - - - i - son, e - lé - - i - son, e - lé - i - son.

TÉNOR: Ký - ri - e - e - lé - i - son, Ký - ri - e - e - lé - i - son, e - lé - i - son, Ký - ri - e - e - lé - i - son.

BASSE: Ký - ri - e - e - lé - i - son, Ký - ri - e - e - lé - i - son, e - lé - i - son, Ký - ri - e - e - lé - i - son, e - lé - i - son.

mf, p, rf, cresc., accell., piu f, rit., dim., p e Andante

SOLI

*p* Christe ___ e-lé-i-son, Chri-ste e - lé - i-son, Chri - ste e-lé-i - son.

*molto espressivo legato*

*p* Chri-ste ___ e-lé-i-son, Chri-ste e-lé-i-son, e - lé - i-son, *rf* Chri - ste e lé - i - son.

Chri-ste ___ e-lé-i-son, Chri - ste e - lé - i - son.

Chri-ste ___ e-lé-i-son, Chri - ste e-lé-i-son, e - lé - i - son.

*rit.*

**Moderato**

*f* Ký - ri - e ___ e - lé - i-son, ___ *animato* *piu f* Ký -

*f* Ký - ri - e ___ *rf* Ký -

*f* Ký - ri - e ___ e -

*sostenuto* *f* Ký - ri - e ___ e - lé - i - son, Ký - ri - e

Mart. 1899

## II
## GLORIA

rit. e dim.

bo - - - næ vo - lun - tá - - tis.

- mi - ni - bus bo - - - næ vo - lun - tá - - - tis.

- mi - ni - bus bo - - - næ vo-lun-tá - - - tis.

- mi - ni - bus bo - næ vo-lun-tá - - - tis.

**Moderato**

*f* *mf* rall. 1º Tº *cresc.*

Laudámus te. Ad - o - rá - mus te. Glo - ri - fi-cámus

*f* *cresc.*

Laudá-mus te. Glo - ri - fi - cámus

*f* *mf* *cresc.*

Benedicimus te. Ado - rá - mus te. Glo - ri-fi-cámus

*f* *mf* *cresc.*

Be-ne-díci-mus te. Ado - rá - mus te. Glo - ri-fi-cámus

*f* **Meno vivo** **accell.** *f*

te Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro - pter magnam gló - ri -

*f*

te Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi pro - pter

*f*

te Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi propter ma-gnam

*f*

te Grá - ti - as á - gi - mus ti - bi propter ma-gnam

rit.

- am — tu - - - ám.

*f* magnam gló - ri - am tu - am.

*f* gló - riam — tu - - - am. *mf espress.* Dómi - ne De - us, Rex cæ - lé -

*f* gló - ri - am tu - - - am. Div. *mf* Dómi - ne De - us, Rex cæ - lé -

*mf* Dó -

*f* - stis De - us — Pa - ter De - us — Pa - ter o - mni - - potens —

*f* - - stis De - us Pa - ter De - us Pa - ter o - mnipotens —

*mf* Dó - mine, Fi - - li u - ni - gé - ni - te,

- mine, Fi - - li u - - ni - gé - ni - te, Dó - mine,

— *mf* Dó - mine, Fi - li u - ni -

— *mf* Dó - mine, Fi - li — Dó - mi - ne, Fi - li

cresc. rit. *f* *mf* a Tempo dim.

Je - - - su Christe. Dó-mine De-us,

Fi-li- u-ni-gé-ni-te, Je - - - su Chri-ste.

-gé - ni-te, Je - - su Christe. Dó-mine De - us

u-ni-gé-ni-te, Je - - su Christe. Dó-mine De - -

*mf* rall. molto *f* cresc. *ff*

A-gnus De - - - i, Fi - li - us Pa - tris.

*mf* *rf*

A-gnus De - - - i Fi - li - us Pa - - - tris.

*f* Div.

A-gnus De - i, Fi-li - us Pa - - tris.

*ff*

-us, A - - - gnus De - i, Fi-lius Pa - tris.

SOLO **Andantino** *p* espress. *mf*

Qui tol - lis pec-cáta mun-di, mi-

*mf*

mi-

*p* espress.

Qui tol - lis peccá-ta mun-

Qui tol - lis pec-cáta mun - di,

- - se-ré - re no - bis, mise - ré - re — no - bis.

mf espress.
- se - ré - re no - bis, Qui tol -

mf espress. mf
- di, mi - se-ré - - re no - - - bis. Qui

mf
mise - ré - - re — no - - bis.

mf espress. rf
Qui tol - lis pec-cá-ta mun - di, sús - ci -

- - lis pec - cá-ta mun - - - di, sús - ci - pe

rf
— tol - lis peccá - ta mun - di, sús - - - cipe —

rf f
Qui tol - lis peccá - ta mun - di, sús -

f dim.
- pe — sús - ci - pe de-pre - ca - ti - ó-nem no - stram.

dim.
de - pre - ca - ti - ó - - nem no - stram.

rf f dim.
sús - ci - pe — sús - ci - pe de-pre - ca - ti - ó-nem no - stram.

dim.
- - ci - pe de - - preca - ti - ó - nem no - - - - - stram.

Piu mosso — Tempo

*mf*

— Qui se - des ad déxte-ram —— Pa - tris,

Qui se - des ad déxte-ram Pa - tris. Pa - - - tris.

Qui se - des ad déxte-ram Pa - tris,

Qui se - des ad déxte-ram — Pa - tris,

*p* — rit.

mi - - se - - - ré - - - re no - - bis.

mi - - se - - - - ré - - re no - - bis.

mi - se - ré - re mi - se - ré - re no - bis.

mi - - se - - - - - - ré-re no - - bis.

All.º moderato

TUTTI *f*

Quóni-am — tu — so-lus san - ctus, tu so - lus, tu so - lus Dó - mi-

Tu so - lus

Quóni - am tu —— so-lus san - ctus tu so - lus

*f*

Tu so - lus, tu

rf ff p rit.

-nus. tu so - lus Al-tís - si- mus Je - - su Chri - -

p

Dó - mi - nus, tu so - lus Al-tis - si- mus, Je - - su — Chri - -

p

Dó - mi - nus, tu so - lus Al-tís - si- mus Je - - su — Chri - -

rf p

so - lus Al - tis - simus Al - tís - si - mus Je - - su Chri - -

Allegro

mf

- ste. Cum Sancto Spi-ri - tu, in gló-ri - a ———

mf sf

- ste. Cum Sancto Spi-ri - tu, in glò-ri - a ——— De - - i ———

- ste.

- ste.

sf

——— De - - - i — Pa - tris.

mf sf

Pa - - - tris, in gló - - - ri - a De - - i ———

mf

Cum Sancto Spí - ri -

mf

Cum Sancto Spi - ri - tu in gló-ri - a ———

*f* *cresc. sempre*

A - - - men. A - - - - -

*più f*

Pa - tris Cum San-cto Spi - ri - tu in gló-ri - a — De - i Pa - tris A -

*sf*

-tu, in gló-ri a — De - - i Pa - - tris

*sf*

De - - i Pa - - - - - tris

*più f* *cresc.* *ff* rit. *allarg. molto*

- - - - - - - men, A - - - men.

- - - - - - - men, A - - - men.

*più f* *ff*

A - - - - - men, A - - - - - men.

*f*

A - - - men, A - - - - - - - men.

Aug. 1900

## III
## SANCTUS - BENEDICTUS

**Maestoso**

S. *f* San - - - ctus, San - - - -

A. *ad lib.* *f* San - - - ctus, San - - - - Div.

T. *f* San - - - ctus, *mf cresc.* San-

B. *f* San - - - - - ctus, *mf* San-

Piu vivo

*f* *mf* *cresc.* *dim.*

- ctus, San - - - ctus, San - - - - - ctus Dómi-

*f* *mf*

- - - - ctus, San - - - ctus Dómi-

*f* *mf*

- - - - ctus, San - - ctus Dómi-

*f* *mf*

- - - - ctus, San - - ctus

*ff* *f* Moderato

-nus Deus Sa - ba-oth. Ple - ni sunt cæ - li — et ter - -

*f*

-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - ni sunt cæ - - li et ter - -

*ff* *f*

-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - -

*ff* *ff*

Domi-nus Deus Saba - oth. Ple - ni sunt cæ - li et

*sf*

-ra gló - ri-a tu - a, gló - ri-a — tu - - a.

Div.

-ra gló - ri - a, — gló - ri - a — tu - a.

*sf*

-ra et ter - - ra gló - ri - a — tu - a.

ter - ra — gló - ri - a — tu - - a.

𝄋 All°

*mf* Hosanna, ho - - - san_na,

*cresc.* Div. *f* Ho_san_na, ho - - - san - - na in ex -

*mf* Ho - san - na in ex - cél - - sis, ——

*mf* Hosanna, ho - -

*f* ho - san - na in ex_cél - - sis, —— hosan_

- cél - - - - - sis ho_san_na, ho - - - - san_

hosan_ na, ho - - - san - na, ho - san_

- - san - - na, *f* ho_san - na in ex - cél - -



*cresc.* *ff* rall. FIN

na, ho - - - - san - - - na in ex _cél - - sis.

- na, *più f* ho - san - - na in *ff* ex - cél - - - - sis.

- - na in ex - cél - - sis, *ff* ex - cél - - - sis.

- - - sis, hosan - na, ho - *cresc.* - - san_na in excél - sis.

SOLI *mf* *cresc.* *decresc.*

Be - ne - di-ctus qui - ve - nit

*pp*

Be - - - ne - di -

*pp*

Be - ne - di - ctus qui

canon à l'8ve *mf* *cresc.* *decresc.* *rf poco*

Be - ne - dictus qui ve - nit in nó-

*rf poco*

in nó - mi-ne Dó - - - mini.

-ctus qui ve - nit in nómi-ne Dó-mi-ni Dó - mi-ni.

ve - nit in nó - mi-ne Domi-ni, Dó - mi-ni

-mi-ne Dó - - mi-ni, Dó - mi-ni.

Nov. 1900.

## IV
## AGNUS
(VIIi TONI)

I.

**Andante espressivo**

S. *p*

A -

A. *ad lib.* *p*

A - - - - gnus De - i. A - gnus

T. *p*

A -

B. *p*

A

dim.
- - - gnus, A - - gnus — De - - i, ——

De - i, — A - gnus —— De - i.

mf
- - - - - - gnus De - - - i, qui tol-

Div.
- - - - - gnus De - - - - i,

mf p rit. dim.
qui tol - lis pec - cá-ta mun - di: mi - se - ré - re no - bis.

mf p dim.
qui tol - lis pec - cá-ta mun-di: mi - se - ré-re no - bis.

cresc. dim. p dim.
- lis pec - cá - ta — mun - di: mi - se - ré - re no - bis.

mf p dim.
qui tol - lis peccá-ta mun - di: mi - se - ré - re no - bis.

II. **Mosso**

f rf
A - gnus De - i, —— A - gnus De - i, ——

p mf
A - gnus De - i. —— A - gnus De -

rf
A - gnus De - i, A - gnus De -

p mf
A - gnus De - i, A - gnus De -

accell. piu f rit.

qui tol - - lis pec - cá - ta mun - - di:

- i, qui tol - - - lis pec - cá - ta mun - - di:

- i, qui tol - - lis pec - cá - ta mun - - di

cresc. dim.

- i, qui tol - - - - lis pec - cá - ta mun - - di

1º Tempo rall.

mi - - se - ré - - re, mi - se - ré - re no - - bis.

p

mi - se - ré - re no - - bis.

p

mi - se - - ré - - re no - - - bis.

p

mi - se - - ré - - re no - - - bis.

III. à 5 VOIX

Sop I. mf

A - - - - - - - - gnus

Sop II.

A - - - - - - - gnus

Alto.

A - - - - gnus De - - - - i,

mf rf

A - - - - gnus De - - - - i, A - - -

mf

A - - gnus De - - - - i, A - - -

f
A - gnus De - i, qui tol -

f
A - gnus De - - - - i, qui tol -

piu f
A - gnus De - i qui tol - lis pec_cá -

piu f f
- - - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - cá - - ta

- gnus De - - - i, qui tol-

rf mf
- lis, qui tol - lis pec_cá - ta mun - di: do - - - na

- - lis pec - cá - ta mun - di: do - - - na

- - - - a mun - di:

mun - - di:

- - lis pec_cá - - ta mun - di:

p Andante.

no - - bis do - na no - bis pa - - - - cem.

no - - bis pa - - - - cem.

do - - na no - - - bis pa - - - cem.

do - na no - - - bis pa - - - - - cem.

p
do - na no_bis pa - - - - - cem.

Reynaud gr.

1898-1900
Imp. MINOT.

Dix-huitième Année N° 11 Novembre 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

**Schola Cantorum**

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



N. B. — *Nous commencerons, dans notre prochain numéro, la publication d'une remarquable étude de notre éminent collaborateur, M. Michel Brenet, sur le* Stabat *de Josquin de Prés.*

# Une prose inédite contre les Normands

## pour la fête de la Toussaint (*fin*)

Tentons une traduction de ce texte :

Entrée : Réjouis-toi, unique, belle colombe,
Épouse associée au Roi suprême.

I. — Bienheureuse toujours, Mère de Dieu, miséricordieuse Vierge Marie :
Nous t'en prions, ô illustre, daigne exaucer nos prières.

II. — Ce jour célèbre a lui pour nous, ramené par la révolution des temps :
Cette solennité est la fête vraiment vénérable pour notre âme.

III. — *a*) Célébrons-la avec une langue qui porte la voix,
Chantons au Seigneur les louanges qui lui sont dues,
D'une voix claire.
IV. — *a*) Félicitons-nous en elle,
D'un cœur pieux priant le Seigneur avec un esprit pur,
III. — *b*) Pour qu'il daigne, de sa main, effacer nos fautes,
Et, qu'en étant délivrés, nous psalmodiions nos cantiques
Dans les hauteurs.
IV. — *b*) Par ta grâce suprême et pieuse,
Que nos corps soient conservés et gardés.
V. — De la sauvage nation des Normands, délivre-nous,
Elle qui dévaste, ô Dieu, nos royaumes :
Elle met sous le joug les vieillards, et les jeunes gens et les vierges,
Même la foule des enfants.
VI. — Repousse, nous t'en prions, tous ces maux loin de nous ;
Tourne-nous, suppliants, vers toi, nous le demandons, Seigneur,
Roi de gloire, qui es la vraie
Paix, le pieux salut, et l'espérance ferme.
Donne-nous la paix et la concorde,
Accorde-nous l'espérance, la foi intégrale et vraie,
Une charité continue,
Concède-nous qu'elle soit parfaite !
VII. — Que les prières des saints nous aident à obtenir tout cela,
Eux du martyre glorieux desquels nous nous réjouissons.
Finale : Que soit louange, paix et gloire,
A la Trinité plus que très grande
Pendant tous les siècles.

Le texte de cette prose indique bien, en dehors du temps qu'elle décèle, l'occasion pour laquelle elle a été composée : cette fête, « ramenée par la révolution des temps », autrement dit annuelle, où l'on célèbre à la fois la Vierge, et la mémoire des saints, et en laquelle on se réjouit de leurs triomphes, — rappelons-nous l'introït, *Gaudeamus omnes*, — ne peut être que la fête, nouvelle alors, du 1er novembre, que nous appelons la Toussaint. C'est en 835, d'après la chronique de Sigisbert de Gembloux, que l'on commença à la célébrer, et tous les manuscrits de la fin du siècle ne la possèdent pas encore.

Vraisemblablement, le *Gaude eia* est la première prose composée pour la fête de Tous les Saints, en ces temps troublés par l'invasion des Normands.

*
* *

## LA MUSIQUE

En étudiant une prose du IXe siècle, il ne faut pas habituellement s'attendre à trouver une mélodie inconnue, mais tout au plus l'état plus archaïque d'un chant resté en usage. Les paroles d'une prose, en effet, étaient écrites sur les vocalises préexistantes des séquences, ajoutées *ad libitum* aux alléluias qui les appelaient tout naturellement. En nombre restreint, ces séquences se répétaient à diverses fêtes ; lorsqu'on écrivit des paroles, seules les paroles changeaient.

De fait, la notation du manuscrit de Reims ne révèle rien de plus que je n'aie précédemment soupçonné, d'après les notes de l'antiphonaire de Compiègne : la mélodie du *Gaude eia* est celle sur laquelle, au siècle suivant, on écrivit la belle prose de l'Épiphanie signalée plus haut [1].

De son côté, Notker de Saint-Gall, sur le même timbre, écrivait, pour la fête des saints apôtres Pierre et Paul, le très beau

*Petre summe Christi pastor* [2].

Donc, voilà, en cent ans, trois proses, à notre connaissance, écrites sur le même timbre, sur la même séquence ; soit le *Gaude eia*, approximativement entre 835 et 860, dans une église vraisemblablement du nord de la France ; le *Petre summe*, à Saint-Gall, qui semble appartenir à la fin de la vie de Notker, quelque cinquante ans après ; enfin dans le cours du x<sup>e</sup> siècle, l'*Epiphaniam*, la plus célèbre de toutes, celle par où la mélodie s'est perpétuée au cours des âges. Car on a chanté cette dernière prose jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle.

Mais, si le *Gaude eia* ne nous fait point connaître une nouvelle mélodie, il nous renseigne sur la liberté avec laquelle on transposait de place les clausules mélodiques des séquences, ou comment on les modifiait. En effet, avec ces timbres mélodiques des proses de la première époque, nous n'avons pas encore la rigueur des proses mesurées et rimées du xii<sup>e</sup> ; la phrase est souple, et le rythme est libre.

Par rapport au *Gaude eia*, le *Petre summe* dédouble l'entrée [3], mais les deux strophes, avant la finale, n'y sont pas [4] : l'*Epiphaniam* suit presque les mêmes notes, mais l'entrelacement des motifs III et IV est supprimé. Enfin, de part et d'autre, quelques notes ajoutées ou supprimées ici et là facilitent l'adaptation du texte. Quoi qu'il en soit, on voit que c'est la prose contre « la féroce nation des Normands » qui, des trois, est la plus antique, et la première en date.

La copie qui en a été ajoutée à l'antiphonaire de Compiègne n'est pas contemporaine : la main qui l'a transcrite là décèle seulement la fin du x<sup>e</sup> ou le xi<sup>e</sup> siècle. La notation est composée de *virgae jacentes*, de forme messine, avec des liquescentes par places, et un neume long sur l'accent final de *catervas* et *et firma* ; cette disposition, qui se trouve en beaucoup de manuscrits de ces temps-là, pour des cas analogues, indique évidemment l'allongement de l'accent final de chaque strophe dans ce genre de chant ; mais de cet accent seul. La notation du manuscrit de Reims est messine, sur lignes. Pour établir une version très pure de la mélodie, je me suis servi de ces copies, et en même temps

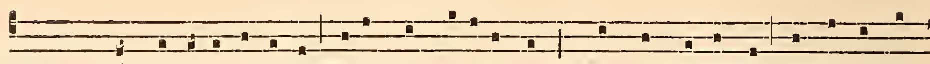
1. Pierre Aubry l'a publiée aussi dans la *Tribune de Saint-Gervais*, VI, 9 ; texte dans Chevalier, *op. cit.*, p. 41.

2. U. Chevalier, p. 192.

3. La seconde partie de cette entrée, à partir de l'astérisque, est une strophe double.

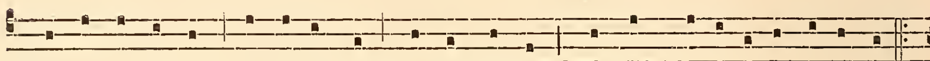
4. Cela s'explique assez, la strophe VII répétant mélodiquement la première, et les strophes II et VI étant semblables. Une disposition analogue existe dans le *Jubilemus*, du même temps ; mais la « réponse » est à la quinte, avec retour au ton primitif.

des meilleurs textes de l'*Epiphaniam Domini* que j'aie rencontrés dans les prosaires français des xe, xie et xiie siècles, de préférence au *Petre summe*, dont les divergences, propres à l'école de Saint-Gall, ne pouvaient ici qu'égarer [1].









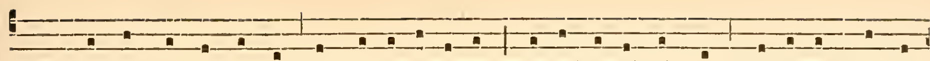

1. Cette étude comparée du chant et des paroles des trois proses permet de restituer rigoureusement la division des strophes de l'*Epiphaniam* et du *Petre summe* : nous la donnons ci-dessous. On remarquera que, bien qu'écrites sur le même timbre que *Gaude eia*, il y a, de-ci, de-là, quelques légères divergences : le numérotage des strophes correspond au *Gaude eia*.

I

Entrée : a) *Petre summe Christi pastor, — et Paulus gentium doctor,*
b) *Ecclesiam vestris — precibus illuminatam*
*Per circulum terrae — precatus adjuvet vester*
I. — a) *Nam Dominus, — Petre caelorum tibi claves dono dedit .*
b) *Armigerum — Benjamin, Christus te scit vas electum.*
II. — a) *Mare planta te, | Petre, — Christus | conculcare | tuae dedit caritati.*
b) *Umbram tui corporis — infirmis debilibusque fecit medicinam.*
III. — a) *Doctilogos philosophos*
*Te, Paule, Christus dat vincere*
*Voce sua.*
b) *Multiplices victorias,*
*Tu, Paule, Christo per populos*
*Acquisisti.*
IV. — a) *Postremo victis omnibus — barbaris, ad arcem summi pergitis culminis :*
V. — a) *Germanos discordes — sub jugo Christi pacatos jam coacturi.*
IV. — b) *Ibi Neronis feritas — principis apostolorum praeliis plurimis*
V. — b) *Victores diverse — Petre et Paule, addixerat paenae mortis :*
Finale : *Te crux associat, — te vero gladius cruentus — mittit Christo.*

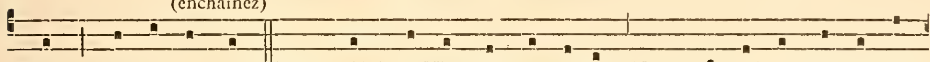
II

Entrée : *Epiphaniam Domini — canamus gloriosam,*
*Qua prolem Dei — vere magi adorant.*
I. — a) *Immensam Chaldaei — cujus Persaeque venerantur potentiam.*
b) *Quem cuncti prophetae — praecinere venturum gentes ad salvandas.*



III. *a*) Ce- le-bré-mus e- am lingua vo-cí- fe-ra, De- can-tántes lau-des Dómi-no dé- bi-
*b*) Ut de- lí-cta no- stra tergat ma-nu su- a, Qui-bus expe-dí- ti Psal-lámus cán-ti-

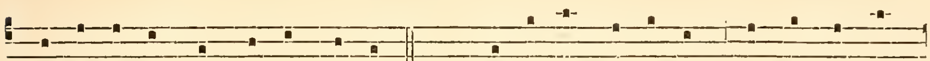
(enchaînez)



tas, Vo-ce cla- ra. IV *a*) Gra- tu- lé-mur in e- a, Cor- de pi- o, Dó-mi- num
ca In ex- cél- sa. *b*) Sum- ma pi- a grá- ti- a, No-stra conser- vántur cór-



ro- gán-tes men-te pu- ra, V. *a*) De gen- te fe- ra Normánni- ca nos lí- be- ra,
po- ra et cu-sto- dí- ta. *b*) Se-num iú-gu- lat Et iú-ve- num ac vír-gi- num,



Quae nostra va- stat, De- us, re-gna : VI. *a*) Re- pél- le, pre- cá-mur, cun-cta no- bis
Pu- e- ró- rum quo-que ca- tér-vam. *b*) Do- na no- bis pa- cem at-que con- cór-



ma- la : Con-vér- te, ro- gá- mus, Dó-mi- ne, súppli- ces nos ad te, Rex gló- ri- ae,
di- am, Lar-gí- re no- bis spem, ín- tegram fi- dem si- mul ve- ram, Ka- ri- tá-tem

II. — a) *Cujus majestas — ita est — inclinata*
*Ut assumeret servi formam.*
b) *Ante saecula — qui Deus — et tempora*
*Homo factus est ex Maria.*

III. — a) *Balaam de quo vaticinans :*
*Exibit ex Jacob rutilans,*
*Inquit, stella,*
b) *Et confringet ducum agmina*
*Regionis Moab maxima*
*Potentia.*

IV. — a) *Huic magi munera — deferunt praeclara, aurum simul, thus et myrham.*
b) *Thure Deum praedicant — auro regem magnum, hominem mortalem myrrha*

V. — a) *In somnis hos monet — angelus, — ne redeant*
*Ad regem commotum propter regna* (*).
b) *Pavebat etenim — nimium* (*) *— regem natum,*
*Verens amittere regni jura.*

VI. — a) *Magi sibi stella— micante praevia,*
*Pergunt itinera — alacres patriam — quae eos*
*Ducebant — ad propriam — liquentes Herodis mandata*
b) *Qui percussus corde — nimium prae ira,*
*Infantulos mandat — extemplo per cuncta — inquiri*
*Bethleem — confinia — et mox privari eos vita.*

VII. — a) *Omnis nunc caterva — tinnulum jungat laudibus, organo pneuma.*
b) *Mystice offerens — munera Christo Regi regum pretiosa.*

Finale : *Poscens ut per orbem regna — omnia protegat in saecla — sempiterna.*

(*) On peut remarquer ces mots *regna* et *nimium*, qui rappellent évidemment *regna* et *iuvenum* du *Gaude eia*.

es qui ve- ra pax, sa- lus pi- a, spes et firma. VII. *a*) Sanctó- rum pré- ci- bus nos
con- ti- nu- am con- cé-de no-bis et per-fé- ctam. *b*) De quo- rum pas- si- ó- ne

ad-ju- vémur ad haec impe-tránda, *Finale* : Sit laus, pax et gló- ri- a, Tri- ni-
gra- tu- lámur mo- do glo-ri-ó- sa.

tá- ti quam má- xi-ma cuncta per saé-cu- la.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

N.-B. — *Conclusions à propos du cantique du « Titanic »*.

Sur ce même sujet, un aimable correspondant, M. J. de Zielinski, directeur du Conservatoire de Los Angeles, en Californie, me signale que « si le *Titanic* avait été un bateau américain, nul doute qu'on y aurait certainement chanté la musique de Lowell Mason (1792-1872) », populaire aux États-Unis :

Near-er, my God, to Thee ! etc.

Lowell Mason fut, au cours du XIXe siècle, le principal initiateur du développement de l'enseignement du chant dans les écoles publiques et dans les églises protestantes des États-Unis.

Je n'ai pas, dans cette étude, parlé de toutes les mélodies qui me sont parvenues ; mais j'ai connu, — sans en savoir l'auteur ni la forme originale, — la précédente, grâce à une « transcription » dont on va juger; je supprime l'introduction, afin que l'on savoure mieux les deux mesures du début (chant à l'unisson, avec accompagnement de « piano ou harmonium ») :

*Sempre ben canto la mano sinistra* (sic !!)

Voix célestes et Basson

Le reste est dans le même goût : j'en fais grâce aux lecteurs. C'est la *quinzième* version du fameux cantique, et elle m'arrive d'une maison d'édition de... Constantinople !

*
* *

Les variations du texte musical, ou, pour mieux dire, des nombreux textes aussi peu « authentiques » les uns que les autres, ainsi que les sources douteuses des versions françaises, ont été la cause que des Évêques de France ont, à juste titre, interdit le chant de ce *Plus près de toi* dans leurs églises.

Cependant, comme on a pu en juger, l'original est très orthodoxe, et on le chante, dans les pays de langue anglaise, chez les catholiques comme chez les dissidents. C'est ce qui a porté M. Jousse à en écrire une excellente traduction, chantée à la cathédrale de Séez, et publiée par M. de La Tombelle dans le numéro de septembre-octobre 1912 de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Mais la version de M. Jousse a été écrite pour la mélodie et l'harmonie de J.-B. Dykes. Or, cette question de la mélodie chantée par les naufragés du *Titanic* a suscité toute une enquête, analogue à la mienne, en Angleterre et aux États-Unis. Là, il était plus facile d'aboutir : on a demandé aux survivants de répéter le chant qu'ils avaient exécuté. *Et ce ne fut pas la mélodie du Rév. Dykes qu'on chanta pendant le naufrage*, *mais bien celle de sir Arthur Sullivan* (1842-1900), composée antérieurement, paraît-il, à celle de Dykes, et que ce choral et les autres airs n'ont pu détrôner dans l'usage habituel de certaines églises d'Angleterre, malgré les manuels notés qui donnent ces diverses mélodies. On pourra consulter, là-dessus, le numéro du *British Bandsman* de juillet 1912.

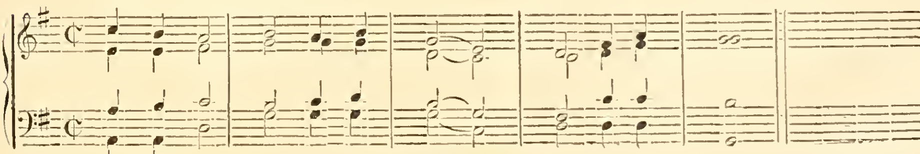
Ce point d'histoire musicale est donc acquis : les naufragés du *Titanic* chantèrent le *Nearer*, *my God* (dont la traduction française de M. Jousse est une version fidèle) sur la musique de A. Sullivan, laquelle, — c'est dommage pour le lyrisme, — est peut-être la plus plate de toutes. La voici à titre documentaire.

A. G.











# Nouvelles musicales

## FRANCE

ANGERS. — *Maîtrise de la Cathédrale.* — Pour récompenser la bonne volonté des enfants, M. l'abbé Turpault avait organisé à Vihiers une colonie de vacances. — 15 jours à la campagne, 15 jours de jeux au grand air, dans les prés et les bois, je ne puis dire malheureusement 15 jours de soleil, car lui seul fut de mauvaise humeur et il bouda souvent. Mais tous ces petits furent dans la joie et ils se réjouissent de revenir l'an prochain, ce qui promet du travail et de l'application pour l'année musicale.

Ils ont chanté, là-bas, tous les offices du dimanche, et chaque soir, avant d'aller au lit, ils chantaient Complies, à l'église. Quelle prière du soir incomparable! Les fidèles venaient nombreux, plus nombreux peut-être qu'aux sermons de carême.

Pour fêter et remercier M. le Curé, qui leur donnait l'hospitalité dans son école libre, ils ont aussi chanté leur répertoire profane de vieilles chansons, toutes du répertoire de la *Schola*; et cela fit une belle séance de deux heures.

Quelle mauvaise langue a dit, — je crois bien que c'est ici même, — que le chant grégorien reculait à Angers ? Pas à la cathédrale, puisque tous les dimanches nous avons chanté le *Kyriale*, et souvent le Propre de la messe, suivant l'édition vaticane.

On ne peut tout faire à la fois, il est vrai, et on ne pouvait, non plus, chanter le Vespéral, .... qui tarde tant! — Comme il eût été désirable qu'on pût le prendre pour la rentrée des maîtrises !

JURA. — *La Manécanterie de la Croix de bois*, dont les vacances se passèrent dans le charmant cadre de Salins, a rayonné, de là, dans tous les environs. Au commencement d'août jusqu'en septembre, Salins, Poligny, Dôle, etc., retentirent, tous les dimanches, et souvent en semaine, des échos palestriniens et grégoriens des petits chanteurs, qui poussèrent même jusqu'à Lausanne.

NANTES. — Reçu trop tard, pour les insérer au dernier numéro, ces deux programmes vraiment excellents, qui montrent ce qu'on fit de bien et de beau pour la musique sacrée, à la cathédrale, en la fête des saints Pierre et Paul, et pour un sacre d'évêque qui suivit :

Grand'messe : Messe en l'honneur de *Notre-Dame du Rosaire*, de Piel, professeur de musique à Boppard-sur-Rhin.

Vêpres : Psaumes de Fischer et de Piel.

Salut : *O bone Jesu*, d'Oscar Van Durme ; *Veni, Creator*, en chant grégorien, *Sub tuum*, de La Tombelle ; *Tu es Petrus*, de l'abbé Perruchot ; *Tantum ergo*, de Saint-Saëns ; *Christus vincit*, acclamation composée pour le mariage de Charlemagne.

Lundi 1er juillet, Sacre de Mgr Terrien :

A l'entrée des évêques : *Quam pulchri super montes pedes evangelisantis*, de l'abbé Boyer.

Pendant la cérémonie du sacre : *Litanies des Saints*, *Veni, Creator*, en chant grégorien, psaume *Ecce quam bonum*, de l'abbé Perruchot.

Pendant la messe : *Ecce sacerdos magnus*, à 3 voix égales, de l'abbé Courtonne ; *Combien de temps, Seigneur*, cantate de l'abbé A. Lhoumeau, sur la poésie de Jean Racine ; *O Christ, ô soleil de justice*, traduction de Jean Racine de l'hymne des Laudes de la 5e férie, musique, à 3 voix égales, de Gevaert, ancien directeur du Conservatoire royal de Bruxelles ; *Te Deum*, en chant grégorien ; *Bénédiction pontificale*, à 4 voix ; psaume CLe, *Louez le Dieu caché*, à 4 voix, de César Franck.

Ces œuvres furent interprétées par la chorale de la Cathédrale, les enfants de Marie de la paroisse Saint-Pierre et la Schola du Grand Séminaire.

Lyon. — La jeune paroisse de Notre-Dame des Anges continue ses exploits grégoriens et de bonne musique ; qu'on en juge par les chants exécutés pour l'Assomption de la Sainte Vierge :

Messe de communion (à 7 heures) : *Laissez-moi vous chanter* (paraphrase du *Gaudeamus*), abbé Bruneau ; *Jésus descend du ciel*, Amédée Gastoué ; *Mon cœur surabonde d'ivresse*, Amédée Gastoué.

Grand'Messe, à 10 heures : Entrée sur le *Gaudeamus* grégorien (orgue), abbé Brun ; le Propre de l'Office, chant grégorien ; *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, Messe *Fons Bonitatis*, édition Vaticane. Après le chant de l'Offertoire, *Gaude, Virgo*, chant grégorien (*Cantus Mariales*, nº XXXV), RR. Dom Pothier ; Sortie : *Vierge douce et secourable* (cantique grégorien, sur le *Kyrie* X de l'éd. Vat.), Dom L. David.

Vêpres et Salut, à 4 heures : Sur l'*Ave, Regina coelorum*, Ch. Bordes ; *Ave verum*, séquence du pape Innocent, XIIIe siècle, chant grégorien ; *Salve, Regina coelitum*, chant de Mayence ; *Tantum ergo* (éd. vat., IIe), chant grégorien ; Sortie : *Vierge douce et secourable*, Dom L. David.

Un « indicateur des chants », distribué dans la paroisse, donna le texte des chœurs à reprendre par la foule. Excellent exemple !

Valréas. — La chorale paroissiale, fondée en 1909, à l'occasion du 4e Centenaire des Pénitents Blancs, vient de se constituer définitivement en société organisée et déclarée, sous le titre : *Les Chanteurs de Palestrina*. Un conseil d'administration régit la jeune société, sous la présidence du dévoué M. Ferdinand Allier, l'excellent directeur du groupe, qui compte maintenant une soixantaine de chanteurs et de chanteuses.

Avignon. — Les bons grains semés, il y a douze ans, par MM. Chassang, Gastoué, Imbert, et la vaillante, mais fugitive *Schola* d'Avignon, portent fruit maintenant. A la Cathédrale, sous la direction de M. l'abbé Clément, et en diverses églises de la ville et des environs, le chant grégorien et le palestrinien reprennent faveur avec une bonne prononciation du latin. Il n'est pas jusqu'à la *Croix d'Avignon* qui ne se soit lancée dans la polémique de « l'affaire Saint-Saëns », avec un article des plus humoristiques et des mieux documentés, montrant aux Provençaux que la prononciation latine n'était, en somme, à peu de chose près, que celle de leur langue propre. Félicitations !

Nancy. — Au diocèse de Nancy, le mouvement grégorien se dessine avec netteté. Le Petit Séminaire (Bosserville) marche à la tête, depuis un certain temps, grâce au zèle de M. l'abbé Kaltnecker ; cette année, le Grand Séminaire suit ; et, à la rentrée, le Graduel Vatican a été mis entre les mains de tous les élèves. A Nancy même, où M. l'abbé Mangin, directeur au Grand Séminaire, notre confrère M. Kling, organiste de la basilique Saint-Evre, ont jeté, voici longtemps déjà, les semences de la restauration de la musique d'église, les bonnes idées font tache d'huile. A Saint-Joseph, le grégorien obtient de plus en plus faveur, et, à l'exemple de ces grandes églises, un bon nombre d'églises de campagne entrent dans le mouvement et, même, ne craignent pas de prononcer le latin... à la latine.

*

Diocèse de Bourges. — Dans ce grand diocèse, où, malgré les efforts de Mgr l'Archevêque et des excellents maîtres de chapelle de la cathédrale et du séminaire, l'exécution du *Motu proprio* se heurte encore à tant de résistances dans un trop grand nombre de villes, on trouve, par contre, dans bien des petites paroisses de campagne, d'actives bonnes volontés. C'est ainsi que dans la paroisse de Saint-Eloi de Gy, où cette année, à plusieurs reprises, la grand'messe (en tout ou en partie) a été chantée en grégorien, le mouvement se dessine. L'éducation grégorienne des jeunes gens et des jeunes filles de la paroisse va être poursuivie cet hiver.

Il faut ajouter que ce résultat est dû au zèle d'un groupe d'ardents scholistes, guidés par Mlle S. G..., une des meilleures élèves grégoriennes de la *Schola* de Paris.

## HOLLANDE

La XIIIe assemblée générale de l'Association néerlandaise de Saint-Grégoire a été une nouvelle affirmation de la réforme de la musique d'église, et, avec plaisir, nous avons lu, au programme, des noms de nos compositeurs français. Cette assemblée a été accompagnée, pendant trois jours, d'un cours pratique de musique religieuse, avec exécution d'une messe et d'un salut. Le jour de la clôture, la messe fut célébrée dans la cathédrale Sainte-Catherine, à Utrecht.

Le chœur de la cathédrale, dont la réputation est bien établie, depuis de longues années, exécuta la messe à cinq voix : *Dilexi quoniam*, de Palestrina (15e volume de l'édition complète de Breitkopf et Härtel ; la messe se trouve aussi en notation moderne dans l'édition de Bæuerle).

L'après-midi, eut lieu, dans l'église de Sainte-Marie de l'Assomption, une grande exécution de musique religieuse où le chœur de ladite église fut assisté par celui de la cathédrale et par celui de l'église de Saint-Willibrod.

Le programme de l'après-midi se compose comme suit :

I. Par un chœur de séminaristes, sous la direction de M. l'abbé J.-A.-S. van Schaik, le remarquable compositeur :

a) *Introitus* : *Gaudeamus* (16 juillet) ; b) *Kyrie* de la 5e messe ; c) *Gloria* de la 2e messe ; d) *Graduale* : *Propter veritatem* (15 août). *Alleluia*, ℣. *Solemnitas* (dimanche du Saint-Rosaire) ; e) *Offertoire* : *Recordare* (fête des Sept-Douleurs) ; f) *Sanctus* de la 9e messe ; g) *Agnus Dei* de la 1re messe ; h) *Communio* : *Gloriosa* (8 décembre). Le tout pris dans le *Graduale Vaticanum*.

II. Par le chœur de l'église de l'Assomption :

a) *Exaudi nos*, Palestrina, à 4 voix (enfants et hommes) ; b) *Improperium*, Lassus, à 4 voix (enfants et hommes) ; c) *O quam gloriosum*, Vittoria ; d) *Dies sanctificatus*, G. di Croce, à 5 voix.

III. Par le chœur de l'église de Saint-Willibrod :

a) *Benedicta et venerabilis*, à 4 voix (enfants et hommes), de L. Saint-Réquier ; b) *Salva nos*, pour soprano, alto et ténor, de M. l'abbé C. Boyer ; c) *Tui sunt coeli*, à 4 voix (enfants et hommes), de L. Bonvin.

IV. Par le chœur de la cathédrale :

a) *Ave, Maria* (à 5 voix d'hommes), de J. Vinnubst ; b) *Miserere* (à 4 voix d'hommes), de J. A. S. van Schaik ; c) *O Sacrum* (à 8 voix), de F. Nekes.

V. *Salut* par les trois chœurs ensemble :

a) *O salutaris* (à 4 voix : enfants et hommes), de Jos. Reckers ; b) *Salve, Regina* (chant grégorien) ; c) *Te Deum* (grégorien, chanté par toute l'église) ; d) *Tantum ergo* (à 5 voix : enfants et hommes), de J. Mitterer ; e) *Laudate Dominum* (à 6 voix : enfants et hommes), de Alph. Vrancken.

On nous dit que les motets d'auteurs français exécutés à cette occasion comptèrent parmi les plus goûtés et que leur audition fut, pour les assistants, une révélation d'un côté de la musique française qu'ils ignoraient complètement.



# Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle

(*Fin*).

---

2° Rameau, dans ses admirables *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, prévient, au prologue, que « le mouvement de ces pièces roule plutôt sur la vitesse que sur la lenteur... Mais souvenez-vous toujours qu'il vaut mieux, en général, y pécher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse ; quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement ». Ce petit texte n'a l'air de rien ; mais, en l'examinant, on voit qu'il condamne les excès de vitesse de l'école sportive de Czerny ; or, quand on ne fait pas du cent-vingt à l'heure, force est, pour intéresser l'auditeur, de jouer avec expression, c'est-à-dire avec la grâce d'un certain laisser-aller qui est de tous les temps en musique. Comme tous les grands compositeurs, Rameau a supposé que ses interprètes seraient assez intelligents pour comprendre ce qu'il y a à faire (sa dernière phrase est significative à cet égard). D'ailleurs la petite remarque placée dans l'*Enharmonique* : *sans altérer la mesure*, à un endroit où rien ne gêne l'exécutant, prouve bien qu'on avait l'habitude, sinon de l'odieux *tempo rubato* postérieur, du moins, de ces légères fluctuations de mouvement, grâce auxquelles le jeu paraît plus aisé et plus facile. Couperin avait déjà mis sur son *Rossignol en amour* : « Lentement et très tendrement, *quoy que mesuré.* »

Mais voici qui est plus curieux et bien moins connu. Sur ces usages d'agogique, se greffent des habitudes rythmiques assez étranges. Je me rappelle avoir été fort intrigué en voyant, sur d'anciennes éditions françaises ou dans des solfèges du temps, les mentions : *croches égalles*, ou *doubles croches égalles*... Il y en avait donc d'inégales ? Là, je me cabrais, fort de mon savoir « xxe siècle » qui nous affirme que les notes de même espèce sont égales entre elles. Il est vrai que Frescobaldi exécutait ainsi : [notation musicale] les groupes marqués : [notation musicale] ; mais c'était une tradition italienne, due à l'imperfection des doigtés d'alors, et qui n'avait pas passé les Alpes. Or, dans Saint-Lambert, nous voyons le pas-

sage suivant, relatif aux suites de croches : « On a coutume d'en faire une longue et une brève successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grâce. Si le nombre de croches qui se suivent sans interruption est pair, la première est longue, la seconde est brève, et ainsi de suite jusqu'au bout, quand il y en aurait cent de suite. Si le nombre en est impair, la première au contraire est brève, la seconde longue... Une croche seule est toujours brève, mais dès qu'il y en a deux, la première est longue, parce que le nombre est pair, et la seconde brève. »

« Cependant cette inégalité de plusieurs croches de suite ne s'observe pas dans les pièces dont la mesure est à quatre temps : comme, par exemple, dans les allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité retombe sur les doubles croches, s'il y en a. »

« Dans les pièces dont le mouvement est à trois temps lents, s'il se trouve plusieurs noires de suite, on les inégalise comme les croches. (V. le duo de *Phaéton* : Hélas ! une chaîne.) Hors de ces occasions, toutes les notes d'une même valeur se passent également. »

« Quand on doit inégaliser les croches et les noires, c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des pièces où il sied bien de les faire fort inégales, et d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme des mouvements. »

L'affirmation pouvant surprendre, voici quelques textes relatifs à cette particularité :

G. Muffat († 1704) : *Solche Figuren* : [notes] *werden von den Lullisten, so lange es die Zeit erlaubt, so vorgetragen* : [notes]. Il ajoute que cette manière est opposée au goût lombard (= italien).

Montéclair, en 1709, Du Pont, en 1713, les Anonymes, de 1722 et 1728, exposent, tout au long, la théorie qu'on verra tout à l'heure.

En 1717, nous trouvons dans l'*Art de toucher le clavecin* de Couperin : « Nous pointons plusieurs croches de suite par degrés conjoints ; et cependant nous les marquons égales. »

En 1736, de La Chapelle remarque : « A la mesure de quatre temps, les doubles et les triples croches se gouvernent *à peu près* ainsi : [notes] = [notes]. On reste sur la première et on passe vite la seconde ; mais *lorsqu'elles sont pointées, on y reste un peu plus*, voilà pourquoi je dis *à peu près*. »

Buterne, en 1745 : « Passer ou *pointer* les doubles croches signifie que la première de ces notes doit être plus longue que la seconde, la troisième que la quatrième. »

Choquel, en 1762 : « Au 3, la première des deux croches qui forment un temps doit être tenue un peu plus long-temps que la seconde, ce qui lie le chant et le rend plus coulant. »

Il s'agit donc bien d'un ensemble de pratiques reconnues par tous, et exactement codifié.

Il est assez difficile de préciser quand cette manière de faire a pris naissance : La Voye-Mignot, dans son traité de 1666, où il est question

encore des muances et des modes anciens, et Berthet, dans ses *Leçons de musique* (1695), n'en soufflent mot.

Mais Perrine dans ses pièces pour luth, ce « roy des instruments », vers 1680, a quelques mots assez obscurs sur ce sujet. Plus loin, on trouve deux allemandes à C, avec une petite note : « Ces allemandes peuvent être jouées en gigue. » A la page suivante, il y a la transcription en gigue, à ₵, et les suites de croches des deux allemandes sont traduites par des croches pointées.

Jean Rousseau dans son *Traité de la Viole*, en 1687, expose la théorie : « Au signe de quatre temps, les croches doivent être touchées également ; c'est-à-dire qu'il n'en faut pas marquer une. Mais en regard des doubles croches, il faut un peu marquer la première, la troisième... Aux signes de deux temps, dans les airs de mouvement sur les croches, il faut un peu marquer la première, la troisième, de chaque mesure ; mais il faut prendre garde de les marquer trop rudement. Aux signes de trois temps sur des croches, il faut un peu marquer la première de chaque mesure et suivre les autres également. Il faut observer la mesme chose au triple double ($\frac{3}{2}$) sur les noires, aux airs de mouvement. »

Toinon, dans son recueil de trios (1699), insinue que les croches sont inégales.

Montéclair, en 1709, donne, dans sa méthode, quelques détails de plus : « Les croches sont inégalles, de deux en deux, dans la mesure marquée par 2, c'est-à-dire qu'on reste davantage sur la première que sur la seconde ; dans les mesures de C et $\frac{2}{4}$ cette inégalité ne tombe que sur les doubles croches. A l'égard du ₵, l'usage n'en est pas déterminé, les maîtres l'emploient indiféramment pour les mouvements lents et les mouvements légers, les croches y sont quelquefois égalles et quelquefois inégalles ; cette irrégularité fait qu'on ne saurait doner de règles certaines là-dessus, et qu'on est obligé de consulter le caractère de la pièce pour prendre son parti. »

On aboutit ainsi à la théorie résumée dans le tableau suivant, provenant de la comparaison des tables fournies par une vingtaine d'auteurs français compris dans la période 1680-1780, *toujours d'accord*, point très remarquable :

*Mesures :*

2 ou ₵, croches inégales.

3 ou $\frac{3}{4}$, croches inégales.

4 ou C ou $\frac{4}{4}$, doubles croches inégales.

$\frac{2}{4}$, doubles croches inégales.

$\frac{3}{1}$, blanches inégales.

$\frac{3}{2}$, noires inégales.

$\frac{3}{8}$, doubles croches inégales.

$\frac{12}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{6}{4}$, croches inégales.

$\frac{12}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, doubles croches inégales.

$\frac{4}{8}$, doubles croches inégales.

$\frac{3}{16}$, doubles croches égales, triples croches inégales.

$\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, doubles croches égales, triples croches inégales.

Les auteurs du temps vont faire eux-mêmes sur ce tableau les observations qu'il comporte. L'anonyme de 1722, remarquant qu'à ₵ les croches sont inégales, ajoute : « Par conséquent, les doubles croches ; parce que dans quelque mesure que ce soit, lorsqu'une espèce de note est inégale, il s'ensuit que les espèces inférieures le sont aussi. » Cependant Dumas, dans l'*Art de la musique enseigné par la nouvelle méthode du Bureau typographique* (1753), fait observer qu'à $\frac{3}{2}$, s'il y a des croches, les noires deviennent égales et les croches inégales ; s'il y a des doubles croches, elles sont inégales et les croches sont égales. De même à 3 ou $\frac{3}{4}$, s'il y a des doubles croches, elles sont inégales, les croches devenant égales. En 1772, Cajon entre dans les mêmes détails : « Lorsque dans un chant il y a des notes de moindre valeur que celles qui sont prescrites inégalles par le genre de mesure dans lequel est ce chant, alors comme ces notes de moindre valeur doivent être *inégalles*, celles qui, par la nature de la mesure devaient l'être, deviennent *égalles*. » Il donne pour exemple, comme Dumas, la mesure à $\frac{3}{2}$ et spécifie que « dans toutes les mesures où les doubles croches devraient être inégalles, elles deviennent égalles lorsque le chant porte des triples croches ; de même pour les quadruples croches... » Il ajoute : « La règle de l'inégalité ne regarde que les notes qui se passent de deux en deux ; toutes les notes qui se passent de trois en trois sont toujours *égalles*. » Bordier, Denis, Dupuits, donnent les mêmes indications.

Sur ce dernier point, David, en 1737, spécifie le devoir de l'exécutant dans chaque cas : « Dans les mouvements composés, donnant trois rondes, trois blanches, trois noires, trois croches, trois doubles croches pour deux de la mesure simple... il semble qu'on doive passer les trois notes d'égale valeur ; il faut cependant, pour le goût du chant, donner un peu plus de force, ou de durée à la première qu'aux deux autres. Mais lorsqu'il s'en trouve six ou douze pour chaque tems, il faut passer de la première à la seconde, etc., de même que si la première avait un point qui l'augmentât de la moitié de sa valeur. » Bailleux, en 1770, a soin de

spécifier que, dans les groupes [musical notation], les doubles croches sont égales.

Ces diverses manières de faire s'arrêtent, brusquement, à la fin du XVIII^e siècle : les méthodes et solfèges, publiés du temps de la Révolution et de l'Empire, ne contiennent plus aucune allusion à ces traditions : les usages sont nouveaux et une ligne de démarcation fort nette existe entre les traités du XVIII^e siècle et ceux du commencement du XIX^e. Il est vrai que, dès 1776, Bémetzrieder ne parle plus de ces coutumes françaises; mais c'était un « tudesque » ; David déclare que, « *selon l'usage des Français*, toutes les notes qui sont distribuées par deux, pour chaque tems de la mesure de trois, se passent de même que si la première des deux était pointée [1] » ; et Cajon, en 1772, entre dans de grands détails à ce sujet. Mais l'influence des Italiens, soutenus par J.-J. Rousseau — qui cependant, dans son *Dictionnaire de musique*, au mot *pointer*, fait allusion à l'usage français, en l'opposant à la manière italienne, d'après laquelle les croches sont toujours égales — et l'orientation durable, donnée par Rameau à la musique française dans le sens des préoccupations harmoniques, amenèrent l'élimination de toutes les subtilités rythmiques de tradition chez nous, déjà depuis plus d'un siècle.

Nous devons observer que cette manière de *passer* ou de *pointer* les croches suppose la *liaison* des notes. Quand on désirait avoir l'exécution correspondant à notre notation actuelle : [musical notation], on écrivait les croches pointées [musical notation]. En ce cas, nous savons par Brijon, Montéclair, etc., que, dans la mesure à C, ce groupe se fait en « enlevant un peu l'archet de dessus la corde entre la croche et la double croche ; la double croche doit être extrêmement marquée (ce qui différencie l'exécution des croches pointées de celles des croches inégalles), même avec dureté, en la passant avec précipitation en tombant sur sa suivante ». Les noires pointées ont une exécution analogue dans les mesures où les croches sont inégales.

Ceci revient à une combinaison de la manière française et de la théorie ordinaire, puisqu'en l'espèce, la double croche est exécutée à peu près comme une triple. Hotteterre nous explique, en effet, que « dans les mouvements où les croches sont inégales, le point qui est après la noire fait un équivalent à la croche pointée, de sorte que la croche qui suit une noire pointée est toujours brève ».

Ces façons de procéder peuvent choquer nos habitudes actuelles, et répugnent peut-être au goût, assez artificiel, qu'on s'est arbitrairement formé sur la musique ancienne. Il n'en est pas moins vrai que nous devons tenir compte de toutes ces données pour avoir la physionomie exacte de notre musique au XVIII^e siècle [2]. Aussi je ne saurais trop

1. Aussi un anonyme de 1735 recommande de ne pas *pointer* les notes quand on joue des *sonates* (italiennes).
2. M. Écorcheville a déjà fait des essais pratiques dans ce sens.

engager ceux qui publient des pièces anciennes à les éditer *sans y rien changer*, signes de mesure, indications, etc., de façon à leur garder leur aspect original. A ce point de vue, les éditions d'Alexandre Guilmant sont des chefs-d'œuvre d'exactitude. On n'en peut dire autant de la plupart des collections courantes allemandes. Je regrette qu'en France, dans des recueils aussi répandus que les *Clavecinistes français* de Diémer, ou les *Œuvres* de Rameau, revues par Saint-Saëns, on n'ait pas cru devoir conserver des mentions comme « nottes égales » [1], dont l'absence peut induire en erreur un exécutant averti des usages du temps.

E. Borrel.

1. Dans les *Niais de Sologne*, par exemple.





# Des précurseurs du *Motu proprio* à son application (*suite*)

III

Les temps ont passé. A la période de labeur obscur et ingrat succède la marche lumineuse vers la réorganisation de l'art sacré.

Est-il besoin de rappeler ici le premier jet du *Motu proprio* de Pie X, sous la forme d'une *Lettre pastorale* adressée à son clergé et à ses fidèles, en 1894, lorsqu'il était Patriarche de Venise [1] ? Enfin, le *Motu proprio* lui-même, en 1903 [2], suivi du règlement promulgué, l'année suivante, à Turin, par le Cardinal Richelmy, et dont, en 1909, s'inspira à son tour le Cardinal Mercier, à Malines, dans ses *Monita* sur la musique sacrée, en 1909 [3].

Tous ces documents dépendent à la fois entre eux, et de ceux que nous avons précédemment reproduits. Ils jalonnent l'ascension continue du mouvement de restauration.

Mais, à Rome même, où, plus que partout ailleurs, si on excepte la Chapelle pontificale, on avait besoin de cette restauration, les effets du *Motu proprio* étaient plus lents à se manifester. Par un *Règlement sur la musique sacrée à Rome*, que S. E. le Cardinal-Vicaire, d'accord avec Sa Sainteté, a élaboré et publié le 2 février 1912, les cas divers qui se peuvent rencontrer dans la pratique de la musique d'église sont rigoureusement prévus. Nous n'hésitons pas à dire que ce *Règlement*, venu le dernier de tous, est un véritable *modèle* du genre, et le plus parfait de tous les documents similaires.

Comme son application *rigoureuse* coïncide avec l'adoption du Graduel et de l'Antiphonaire vaticans, la publication de ce *Règlement* offre un excellent guide à tous, pour la mise en vigueur de la réforme. Laissant de côté le Préambule [4], qui ne fait que répéter des principes connus, nous en reproduisons les « *Règles pratiques* » *auxquelles, par ordre du Saint-Père, doivent désormais se conformer ceux qui, à un titre quelconque, s'occupent des exécutions musicales dans les églises et chapelles de Rome.*

1. Lettre reproduite dans la *Tribune de Saint-Gervais*, I, VII, 4 ; IX, 2, et publiée à part par le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum.
2. Reproduit par la même revue, X, p. 5 et s., et publié de même.
3. Voir analyse détaillée de ces instructions dans la *Tribune*, cf. XV, 56 ; XVI, 79.
4. Où nous relèverons seulement ce passage important sur l'éducation musicale dans les Séminaires et maisons religieuses : « Sous aucun prétexte, on ne devra permettre que, dans chaque Institut et pour tous les élèves indistinctement, on emploie moins de *deux heures entières par semaine* à l'étude sérieuse et profitable de la musique sacrée, en donnant la préférence au chant grégorien : on ne doit pas compter dans ce temps les répétitions nécessaires aux exécutions. » *Préambule*, dernier alinéa.

## I. — Règles pour les Maîtres, Organistes et Chantres.

1. C'est la vraie et authentique tradition ecclésiastique du chant et de la musique sacrée que l'assemblée entière des fidèles s'associe, au moyen du chant, aux offices liturgiques, en suivant les parties du texte qui sont confiées au chœur, — et qu'une *Schola cantorum* spéciale alterne avec le peuple, exécutant les autres parties du texte des mélodies plus riches et qui leur sont réservées plus spécialement.

Pour ce motif, le Saint-Père Pie X, dans son *Motu proprio* du 22 novembre 1903, au § 3, fait cette prescription : « Que l'on s'efforce de rétablir l'usage du chant grégorien parmi le peuple, afin que, de nouveau, les fidèles prennent, comme autrefois, une part plus active, dans la célébration des offices. » Et au § 27 : « Qu'on ait soin de rétablir, au moins dans les églises principales, les anciennes *Scholae cantorum*, comme cela s'est réalisé déjà, avec les meilleurs fruits, dans un bon nombre d'endroits. Il n'est pas difficile au clergé zélé d'établir ces *Scholae* jusque dans les moindres églises et dans celles de la campagne ; il y trouve même un moyen très aisé de grouper autour de lui les enfants et les adultes, pour leur propre profit et l'édification du peuple. »

2. Les Chapelles musicales, composées d'un groupe de chanteurs choisis, sous le direction d'un maître, destinées à remplacer le peuple et les *Scholae cantorum*, sont d'institution plus récente, mais cependant parfaitement légitime.

3. Comme non seulement l'exécution du chant grégorien, mais aussi celle de certaines compositions anciennes et modernes sont confiées aux Chapelles, — comme dans le choix de ces pièces et la façon de les interpréter il y a danger plus grand encore de manquer aux prescriptions ecclésiastiques, il est nécessaire de s'assurer que tous les membres de la Chapelle donnent pleine garantie de leurs capacités techniques et de leur volonté d'observer, en ce qui les concerne, toutes et chacune des susdites prescriptions ecclésiastiques et de travailler à l'application du *Motu proprio* pontifical.

C'est pourquoi personne, même offrant les conditions requises au nº 6 et pour cela approuvé, ne sera admis à faire partie d'une Chapelle à Rome, qu'il n'ait auparavant signé et remis à la S. Visite Apostolique une déclaration par laquelle il s'oblige à accepter et observer scrupuleusement toutes les règles de la liturgie et du cérémonial, — les décisions et prescriptions de l'autorité ecclésiastique sur la musique sacrée et le chant grégorien, et d'une façon spéciale le *Motu proprio* de S. S. le Pape Pie X, — le présent règlement et les avis éventuels de la Commission romaine de musique sacrée [1]. Il va sans dire que l'autorité ecclésiastique de plein droit, en cas de transgression, pourra retirer à

1. Cette Commission est formée de Mgr Lorenzo Perosi ; Mgr Ant. Rella ; Chanoine R. Casimini ; R. P. de Santi ; MM. E. Boezi, Cametti, baron Kanzler, Mattoni, Parisotti.

quiconque l'autorisation accordée pour l'exercice de son art dans les églises.

4. Aucune Chapelle ou *Schola cantorum* ne pourra se constituer à Rome sans la permission préalable de la S. Visite Apostolique et sans avoir à sa tête un maître ou directeur approuvé et un organiste également approuvé. Le maître ou directeur de la Chapelle ou *Schola*, avant tout autre, est responsable devant l'autorité de toutes les infractions aux règlements ecclésiastiques qui seraient commises par sa Chapelle ou *Schola*.

5. On n'entend pas défendre l'établissement temporaire d'une Chapelle pour un service particulier plus solennel en telle ou telle église ; mais cela ne peut se faire qu'avec le conseil et sous la direction et responsabilité d'un des maîtres approuvés. La même règle regarde les services que les chanteurs de Rome seraient appelés à rendre dans le Latium ou les autres diocèses d'Italie.

6. Personne ne pourra exercer dans une église ou oratoire quelconque de la ville ou du diocèse de Rome, pour une cérémonie sacrée quelle qu'elle soit, la faculté du maître-directeur, d'organiste ou de chantre, sans en avoir reçu la faculté de l'Autorité ecclésiastique compétente, après avis de la Commission romaine pour la musique sacrée.

Afin d'obtenir une telle autorisation, les qualités et les conditions suivantes sont nécessaires :

*a*) La capacité artistique pour la musique sacrée, suivant les diverses fonctions, justifiée par des diplômes réguliers, et, dans des cas spéciaux, par des titres équivalents.

*b*) La moralité, l'honnêteté de vie et les sentiments religieux qui conviennent à celui qui doit exercer son art dans le temple et pour la liturgie sacrée, conformément au *Motu proprio* § 14 prescrivant de n'admettre « à faire partie de la Chapelle que des hommes d'une piété et d'une probité de vie reconnues, qui, par leur maintien modeste et pieux durant les fonctions liturgiques, se montrent dignes de l'office qu'ils remplissent ». Il est donc défendu aux maîtres-directeurs, aux organistes et aux chantres de faire partie des associations hostiles à l'Église catholique, et de remplir une fonction dans les églises ou chapelles hétérodoxes, par des exécutions musicales qui en quelque façon peuvent ou jeter le discrédit sur la religion et la morale ou même seulement sont incompatibles avec la charge de chantre d'église.

*c*) La complète soumission demandée au n° 3, dont la déclaration est remise.

7. La Commission romaine de musique sacrée appréciera les divers titres des candidats à l'office de maître-directeur, d'organiste ou de chantre et, quand elle le jugera opportun, pourra exiger de chacun un examen qui démontrera leurs capacités artistiques. Si les candidats ne sont pas encore suffisamment familiarisés avec le chant grégorien, ils ne pourront entrer en fonction, si ce n'est provisoirement, jusqu'à ce qu'ils obtiennent le certificat nécessaire d'aptitude.

8. La S. Visite Apostolique établira un registre pour y inscrire les

noms des maîtres-directeurs, organistes et chanteurs reconnus idoines et habiles à exercer leur art dans les églises de Rome.

9. Les églises ou chapelles qui voudraient ouvrir des concours spéciaux pour les fonctions de maître-directeur, d'organiste ou chantre, devront agir de concert avec la S. Visite Apostolique et la Commission romaine de musique sacrée, suivant les prescriptions du présent Règlement, auquel, par la volonté expresse de Sa Sainteté, seront soumises aussi les basiliques patriarcales, églises, chapelles ou autres sociétés jouissant même d'une exemption particulière.

10. Pourront être nommés chapelains-chantres de chœur seulement ceux qui ont pleine connaissance du chant grégorien, constatée par notre Commission.

11. Dans les Communautés religieuses et dans les Instituts, le chant et la musique pour les fonctions sacrées pourront être réglés par les sujets compétents de l'Institut, s'il y en a, mais toujours conformément aux règlements donnés et d'accord avec la S. Visite Apostolique et la Commission romaine.

12. Les femmes ne peuvent chanter dans les fonctions liturgiques, si ce n'est en tant qu'elles font partie du peuple ou le représentent ; il leur est donc défendu de chanter des tribunes ou des places réservées aux chantres, soit seules, soit surtout comme partie de la Chapelle. Cependant, les religieuses vivant en communauté, et, avec elles, leurs élèves, pourront dans leurs propres églises ou oratoires chanter durant les fonctions sacrées conformément aux décrets de la S. Congrégation des Évêques et Réguliers. Toutefois nous leur défendons absolument le chant en *solo*, et nous désirons que dans les messes et au chant des vêpres, on donne la préférence aux mélodies grégoriennes, exécutées, si possible, par toute la Communauté.

(*A suivre.*)





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront 0 fr. 30 en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre 0 fr. 30 à leur demande.*

## Réponses

*J. H.* — L'histoire du petit clerc mis à mort par les Vandales, tandis qu'il chantait l'*Alleluia* pascal, se trouve dans le livre de Victor de Vite : *De persecutione vandalica*, publiée dans *Patr. Lat.* (Migne), t. LVIII, col. 197.

*Un abonné du diocèse de M...* — La question du chant du *Benedictus* soit avant, soit après l'Élévation, est parfaitement éclaircie. Les Évêques qui ont ordonné ce chant *post Consecrationem* ont agi selon la rubrique du *Caeremoniale*, l. II, c. VIII, nos 70 et 71 ; mais cette rubrique ne vise que les *Sanctus*, EN MUSIQUE, lesquels sont effectivement trop longs pour être exécutés en entier, avant le récit de la Cène. Aussi, en réserve-t-on la phrase *Benedictus* pour la chanter après. Donc, si le *Sanctus* est chanté en chant grégorien, la rubrique et la prescription qui en découle ne le sauraient viser.

A. — En effet, le *Caeremoniale* suppose formellement, ailleurs, que le *Benedictus* a été chanté *avant* l'Élévation : 1° « à l'Élévation du Saint-Sacrement, on joue de l'orgue d'une façon grave et douce, et après l'Élévation, on peut immédiatement chanter quelque motet opportun », l. I, c. XXVIII, n° 9. — 2° Un peu auparavant, le même numéro dit que l'orgue peut être joué au *Sanctus*, « et ensuite jusqu'au *Pater* ».

C'est indiquer, indirectement, il est vrai, mais très clairement, que le *Sanctus*, dans ces deux cas, a été chanté en entier, y compris la phrase *Benedictus*.

B. — S. S. Pie X, dans son *Motu proprio* sur la musique sacrée, III, n° 8, dit qu'il « est permis, selon la coutume de l'Église Romaine, de chanter un motet au Très-Saint-Sacrement après le *Benedictus* de la messe solennelle ». Or, si on chantait le *Benedictus*, dans ce cas, après l'Élévation, il est clair qu'il ne resterait plus de temps pour chanter encore un motet jusqu'au *Pater*. Donc, c'est qu'ici le *Benedictus* a été chanté avant.

C. — Enfin, dans le Graduel typique, réimpression de la Médicéenne, une double barre séparait la phrase *Benedictus* du reste du *Sanctus* (sauf à la messe de *Requiem*), et les rubriques placées en tête du livre disaient expressément que « le *Benedictus* doit être chanté après la consécration ».

Mais, dans l'Édition Vaticane, la double barre a été enlevée, et *la rubrique a été supprimée*. On y lit simplement : « La Préface finie, le chœur poursuit : *Sanctus*, etc.

Et, quand on élève le Saint-Sacrement, le chœur se tait et adore avec les autres. » Donc, cette rubrique vise bien l'usage de chanter intégralement le *Sanctus*, y compris la phrase *Benedictus*, avant l'Élévation. Ajoutons que, selon les règlements ecclésiastiques, le célébrant « doit » attendre que le *Sanctus* soit fini de chanter, avant d'élever le Saint-Sacrement (Pie X, *Motu proprio*, cit., VII, n° 22).

*V. F.* — Nous ne croyons pas que vous ayez à craindre quoi que ce soit du maître des cérémonies de votre église : vous êtes « maître » du chant, et, par conséquent, avez toute qualité pour suivre exactement les rubriques. Or, le jeu de l'orgue, pour alterner ou suppléer certains chants, *n'est point d'obligation*, au contraire. Les prescriptions du *Caeremoniale* disent habituellement, dans ce cas : « On peut » jouer de l'orgue ; et les divers décrets et rescrits de la Congrégation des Rites, à ce sujet, ont bien soin de mentionner : 1° que cette permission de faire entendre l'orgue seul ne vise que le cas d'insuffisance du chœur ; 2° qu'il vaut toujours mieux, si le chœur ne le peut pas, faire chanter les passages en question par un seul chantre ; 3° que, même si on ne les chante pas, au moins un clerc ou chantre doit les réciter à haute voix. C'est d'ailleurs la prescription même du *Cérémonial*, l. I, c. XXVIII, n° 7.

Ceci est bien résumé dans le *Règlement pour les Églises de Rome*, n° 20, que nous commençons à publier dans ce même numéro : « On devra donc répéter intégralement toutes les antiennes des psaumes et des cantiques. Quand parfois il est permis qu'une partie du texte liturgique soit suppléée par l'orgue, ce texte devra être récité à voix bien intelligible au chœur, ou par les chantres eux-mêmes *recto tono*. »

D'ailleurs, le *Motu proprio* dit, IV, 11, *d* : « Les antiennes des vêpres devront être ordinairement exécutées avec la mélodie grégorienne qui leur est propre. » Si, aux offices semi-doubles, on émettait la prétention de remplacer le chant de l'antienne par l'orgue, que resterait-il de cette prescription ?

Le *Cérémonial* ne vise même cet emploi de l'orgue qu'aux *grandes fêtes*, *id.*, n° 5, et lorsqu'il permet, *id.*, n° 8, de le faire ainsi entendre « à la fin de chaque psaume, aux vêpres *solennelles* », il faut comprendre l'antienne et sa répétition dans le sens du mot psaume, les trois formant un tout. A Rome et en Italie, on a l'habitude de chanter en musique, ou avec des contrepoints figurés, la répétition de l'antienne, ce qui n'empêche pas de jouer encore de l'orgue à la fin : c'est la parfaite observation des prescriptions du *Cérémonial*.

*A. B.* (Saint-Etienne). — 1° L'ouvrage de Fétis sur *La science de l'organiste* n'existe plus, croyons-nous, en librairie; peut-être le trouverait-on d'occasion? 2° Les *Archives des Maîtres de l'orgue*, publiées par A. Guilmant, continuent de paraître ; les souscriptions sont reçues chez M. Durand, éditeur, place de la Madeleine, Paris.





# BIBLIOGRAPHIE

N. B. — *Nous publierons prochainement le compte rendu de la deuxième édition allemande de l'important ouvrage* Neumenkunde, *de M. le professeur Dr P. Wagner.*

Dr Guido Adler : **Der Stil in der Musik,** I, *Prinzipien und Arten des musikalischen Stils.* In-8°, vii, 279 p. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1911. Pr. Mk. 7,50.

Si la question du style en musique a été touchée dans quelques ouvrages, il n'existait point jusqu'ici de livre qui lui fût spécialement consacré. Le savant professeur de science musicale à l'Université de Vienne s'est proposé de combler cette lacune et nul n'était mieux qualifié pour une tâche aussi ardue, qui requiert une culture très étendue, la connaissance approfondie des œuvres de toutes les époques, avec le sens esthétique le plus averti et le plus souple. L'ouvrage comprendra deux volumes, dont le premier, seul paru, traite des principes du style et des divers types de style musical, le second devant parcourir les étapes historiques du développement stylistique de l'art musical et illustrer ainsi par des exemples concrets les faits généraux exposés tout d'abord.

On ne saurait trop engager tous ceux pour qui la musique est mieux qu'un art d'agrément à méditer le livre singulièrement dense de M. Adler ; la lecture, au surplus, n'en est pas fort aisée, malgré les agréments et la vive allure de la plume de l'auteur, en raison même de sa plénitude : ce texte substantiel aurait pu être délayé en plusieurs volumes ; c'est un comprimé d'esthétique musicale. Plutôt que d'un livre achevé, il donne l'impression du programme détaillé d'un cours magistral. La distribution des matières n'aide pas non plus à s'orienter : tandis que les principes généraux font l'objet de trois chapitres de longueur très inégale (12, 36 et 90 pages), les genres de style sont étudiés d'un trait, sans coupures apparentes dans le texte ; il y a cependant treize divisions, fort inégales elles aussi, marquées par des titres en marge. Un index serait fort utile ; on trouve seulement, *in fine*, une copieuse bibliographie, où l'on s'étonne un peu de ne pas rencontrer le nom de M. Romain Rolland. Ces très légères critiques ne prétendent d'ailleurs rien ôter au mérite éminent du livre de M. Adler.

Il débute par un chapitre d'esthétique générale, qui définit le style, ses modalités, les éléments qui le conditionnent, indépendamment de la notion du beau, trop vague et nécessairement relative à l'époque où vit l'esthéticien. L'art musical est ensuite envisagé dans sa suite, son évolution et sa vie, comme un organisme ou plutôt une pluralité d'organismes élémentaires qui, dans leurs relations mutuelles et leur dépendance réciproque, forment un tout. L'auteur insiste avec raison sur la nécessité, et aussi la difficulté de s'accorder aux œuvres du passé pour en juger, surtout au point de vue du style. On aura une idée de sa haute conscience en apprenant que lui-même, pour se faire une âme grégorienne, s'est isolé presque complètement de toute autre forme d'art pendant deux ans. Il estime qu'il ne faut guère moins à un novice pour se pénétrer de l'esprit du chant grégorien : mais peut-être s'exagère-t-il l'effort d'adaptation nécessaire, moins sensible sans doute en pays néo-latin. On relèverait à chaque page les observations les plus pénétrantes : sur les transformations et oscillations du style (comment Haendel a tué la musique anglaise), les transpositions et croisements (il donne comme exemple l'art des *meistersinger*, hybride du chant grégorien et de la mélodie populaire allemande), les mélanges de styles (la fugue chez Beethoven), etc.

Le troisième chapitre traite du matériel de l'art musical et de son emploi stylistique : échelles, tonalité, rythme, mélodie, timbre ; principes d'exécution, notation. En bon grégorianiste, M. Adler s'élève vivement contre ce faux axiome : toute mélodie est mesurée. Il y a des rythmes complètement libres, non décomposables en parties d'égale durée ; et il y a des rythmes qui, bien que formés d'éléments isochrones et de leurs multiples, ne peuvent entrer dans le cadre de nos mesures. M. Adler n'admet pas non plus que tout membre rythmique débute par un temps levé, exprimé ou sous-entendu ; et cela prêtera à la controverse, ainsi que son interprétation, d'ailleurs très intéressante, des *modi* de l'*ars antiqua*, auxquels il dénie tout caractère d'accentuation rythmique, n'y voulant voir que des schèmes métriques. Mais on ne saurait qu'approuver son énergique protestation contre la camisole de force d'une fantaisiste carrure que M. H. Riemann, nouveau Procuste, prétend imposer à toute mélodie ! — Relevons un lapsus à la page 95 ; Simon Tunstede n'est pas un auteur du xv^e^ siècle, puisque ses *Quatuor principalia* sont datés de 1351.

Dans la seconde partie, signalons les pages judicieuses et fortes sur la question un peu académique, et généralement prise à rebours, de l'origine de la musique ; sur la distinction de la musique religieuse et de la musique profane ; sur l'influence du lieu et des circonstances auxquels l'œuvre est destinée ; sur le style d'apparat ; sur le rôle de la danse dans la naissance des formes musicales, rôle dont on a, selon l'auteur, singulièrement exagéré l'importance ; sur l'opposition de style vocal et instrumental, lyrique et dramatique ; sur l'oratorio, où M. Adler voit le domaine propre et le genre spécifique du lyrisme choral. Les dernières pages étudient l'expression du caractère par le style, et les divers genres de style polyphonique.

Cette brève et incomplète analyse est bien loin de donner une idée, même approchée, de la richesse des aperçus qui, pour ainsi dire à chaque phrase du livre, ouvrent de nouvelles perspectives d'érudition et d'intelligente critique. Il faut souhaiter que l'ouvrage soit bientôt complété, et qu'on ne tarde pas à nous en donner une édition française.

G. Allix.

Georges Houdard : **Textes théoriques**, *vade-mecum de la rythmique grégorienne des X^e^ et XI^e^ siècles*, gr. in-8° de plus de 36 pages, 2 fr. net, franco. Mirvault, 69-71, rue au Pain, Saint-Germain-en-Laye.

M. Georges Houdard, qui, il y a quinze ans, lança la théorie du « neume-pied », et, après des polémiques retentissantes, semblait s'être retiré du combat, revient plus que jamais à la charge, nullement calmé par huit années de repos.

Dans cette nouvelle brochure, l'auteur publie tous les textes sur lesquels il s'appuie. les traduit, les commente, les résume, et, par de doctorales affirmations, tente de réduire à néant ceux qu'il s'est donnés pour adversaires. Avant de regarder son étude un peu dans le détail, je préviens, une fois pour toutes, mes lecteurs que M. Houdard n'apporte *rien* de nouveau ; des réponses et des objections que lui firent autrefois, ici même et dans la *Revue du chant grégorien*, MM. Pierre Aubry et l'abbé Vigourel, l'auteur n'a cure, et il se considère toujours comme n'ayant jamais été réfuté, remettant constamment la question au même point. Aussi cet opuscule ne mériterait-il pas d'être examiné, si, par son apparence — pure apparence — scientifique et magistrale, il n'en imposait aux personnes qui n'ont le loisir ni les moyens d'en discuter les théories.

Il mériterait moins encore d'être pris en considération, si on ne faisait abstraction du style de l'auteur : ce style est trop souvent l'injure gratuite. Ceux qui ont le malheur de pas penser comme M. Houdard sont des gens qui n'ont pas « poursuivi loyalement » leur but ; ce ne sont pas des « inventeurs convaincus », ils pratiquent « le mensonge historique ». Quant aux distinctions qui existent entre les tenants de

la restauration bénédictine, l'auteur ne s'en soucie pas : il met fraternellement, dans le même sac, Dom Pothier, Dom Mocquereau et « l'école de Saint-Gervais », ce dont nous le remercions bien cordialement.

M. Houdard *publie* les textes. Mais pourquoi, lorsqu'ils combattent trop vivement sa thèse, les modifie-t-il à sa guise ? Ainsi en est-il d'un texte fameux de Guy d'Arezzo, bien connu (*Micrologue*, ch. xv), *passage dans lequel M. Houdard supprime une phrase pour la reporter ailleurs !* Sans commentaires. Au surplus, l'auteur n'a pas l'air de se douter qu'il n'est ni le seul, ni le premier des musicographes, à publier ces textes. Et s'il s'était donné la peine d'ouvrir, entre autres, le livre de Dom Pothier, ou l'opuscule de Mgr Foucault, il y aurait lu des explications, basées sur les passages *intégralement* rapportés, et qui n'eussent point été de son goût.

M. Houdard *traduit* les textes. Mais on sait le dicton italien, bien de mise ici : *Traduttore, traditore.* L'auteur de la *Scholia enchiriadis* (que M. Houdard s'obstine à confondre avec Hucbald) écrit : « Ut ea quae diù ad ea quae non diù *legitime* concurrant », c'est-à-dire : « Afin que ce qui doit durer s'accorde *légitimement* avec ce qui ne dure pas. » Or, M. Houdard traduit : « Que ceux qui sont longs *soient théoriquement en rapport proportionnel* avec ceux qui sont brefs. » Voir dans « légitimement » l'indication d'une théorie des rapports numériques proportionnels du rythme, est déjà un peu fort ; surtout quand on entend ces rapports dans le sens de M. Houdard.

Mais voici qui est mieux. Dans un passage non moins connu, Odon de Cluny le jeune dit : de même que « une ou plusieurs lettres font une syllabe », ainsi une ou plusieurs notes peuvent être liées en « une seule consonance ». M. Houdard *ajoute* et traduit : « une seule *unité* consonante ».

Et il *commente*, en entendant par « unité », — mot qu'il a lui-même ajouté, — le « nombre égal » de temps : d'où il conclut qu'une note seule, ou un neume de deux, ou de trois, ou quatre, etc., vaut exactement le même rythme ! Et c'est ce passage, ainsi glosé par lui, que M. Houdard présente comme le « plus clair », le « plus probant », pour établir sa thèse !

Il en est ainsi de *tous* les textes sur lesquels M. Houdard prétend baser son système aprioristique ; tous, il les traduit à sa façon, les interpole, en supprime à l'occasion les exemples, pour leur substituer les siens, enfin, mêle, de la façon la plus réjouissante, les auteurs des époques les plus diverses, des civilisations musicales les plus opposées, tels saint Isidore de Séville, (et encore dans un passage apocryphe), témoin dernier de la science antique, et Gafori, traitant, huit cents ans après, de la musique mesurée du xv<sup>e</sup> siècle ! Et cela, pour trouver des définitions du mot *neume* qui, dans ces textes, comme en beaucoup d'autres, d'ailleurs, ne signifie pas « note de musique », mais désigne une petite vocalise, telle que celle qu'on ajoute encore à certaines antiennes en divers diocèses.

Je me demande même si M. Houdard sait réellement distinguer les neumes les uns des autres. Page 7, le même *salicus*, dans la répétition d'un même thème, est traduit, ici, par *la doré*, ailleurs, par *do ré*. Page 9, un exemple de sept lignes est placé là pour prouver l'abondance d'ornements mélodiques de certains chants grégoriens : or, la première ligne et la sixième n'ont *aucun* neume d'ornements, la deuxième en a trois, la troisième et la suivante, chacune, deux, la cinquième, un, la dernière, deux : et, comme chacun de ces neumes, *pressus*, *quilisma*, *salicus*, *oriscus*, n'a qu'une note recevant un ornement, cela se réduit à *dix* notes ornées sur un morceau qui en compte plus de deux cent cinquante ! Quant à la *virga* traduite par une note grave, ou rattachée au neume voisin ; au *punctum* ou à la *jacens* traduite par une note élevée, je n'en compterai pas le nombre ; il suffit de les signaler. Ailleurs, l'auteur attaque Dom Mocquereau — avec juste raison — sur les subdivisions qu'il a introduites dans les neumes, mais, dans les exemples de la page 15, il tombe exactement dans la même faute. Un *porrectus praebipunctis subtripunctis* est rendu comme un *scandicus flexus* suivi d'un *climacus*, et un neume complexe, formé d'un *torculus* et d'un *porrectus subpunctis*, est traduit comme s'il était composé d'un *torculus resupinus* et d'un *podatus subtripunctis*.

Telle est la science positive de M. Houdard. Quant à sa science négative, il suffira de dire qu'il passe sous silence l'exemple hucbaldien, *Ego sum via*, le tableau de neumes de Louvain, la règle d'Yson, l'*expositor Guidonis*, etc., sur l'égalité (théorique et relative) des éléments rythmiques ; que sa théorie est absolument inapplicable aux séquences, cependant écrites en neumes purs ; qu'il néglige les textes comme ceux de Guy d'Arezzo et d'Aldhelm, sur le mélange des mètres ; qu'il ignore celui de Beda Aristote sur les « rythmes libres » du chant liturgique ; enfin, que pas un métricien sérieux ne souscrira à son aventureuse explication des rythmes antiques, sans plus de fondement que son explication des neumes, et qui se servent mutuellement d'appui.

Et comment, dans sa thèse, M. Houdard expliquera-t-il que les *Kyrie*, *Gloria*, etc., composés à cette époque et depuis, ne peuvent aucunement s'accommoder de ce système ? Et comment une telle théorie, et une telle pratique, si jamais elles avaient existé, aient subitement disparu depuis le XI[e] siècle, en laissant cependant vivre le répertoire entier des chants auxquels elles auraient donné naissance ? C'est la démonstration *ab absurdo* de la fausseté du système.

Or, les plus opposés à la restauration bénédictine, comme le P. Dechevrens, conviennent que les moines de la Congrégation de France ont relevé vraiment l'interprétation traditionnelle depuis au moins le XI[e] siècle, et que, depuis cette époque, l'interprétation des chants grégoriens ne fait pas l'ombre d'un doute : on conviendra que c'est assez joli comme résultats scientifiques. Car, les Bénédictins et leurs imitateurs, en rétablissant dans leurs éditions propres et dans la Vaticane les textes les plus purs des mélodies grégoriennes, n'ont jamais eu d'autre but que d'en relever l'interprétation traditionnelle, depuis l'époque la plus lointaine à laquelle on puisse remonter avec certitude.

Le malentendu formidable, par lequel l'auteur accuse l'école bénédictine d'avoir négligé — ce qui n'est pas vrai — les textes théoriques du moyen âge, destinés aux compositeurs, dans l'enseignement pratique destiné aux simples chanteurs, est une méprise par trop grosse pour ne pas être quelque peu voulue : elle est, en tout cas, savamment exploitée.

Amédée Gastoué.

Léon Boutroux : **De l'expression dans le chant grégorien**, in-8° de 60 pages, 1 fr. 50. Marion, Grande-Rue, 64, à Besançon.

C'est un repos, plus encore, un grand charme, que de parcourir seulement cette substantielle étude de M. Léon Boutroux ; venant surtout après l'ouvrage précédent, celui-ci, qui est d'un véritable savant [1], — M. Boutroux est professeur aux Facultés de Besançon, — place l'esprit en des hauteurs sereines, où l'art seul vit et émeut.

Quand je dis : l'art seul, je devrais dire les conditions de l'art. Car, au vrai, M. Léon Boutroux a écrit ici l'un des chapitres de l'*esthétique grégorienne*, dont le traité complet reste encore à faire. Dans cet opuscule, dont on regrette la brièveté, et qui est issu d'un rapport à l'Académie de Besançon, l'auteur cherche à montrer comment les meilleurs des compositeurs grégoriens ont, non seulement, gardé avec soin de « grandes différences de style suivant la forme extérieure des compositions », mais, en dehors de « l'expression d'ensemble » qui donne à leurs pièces le cachet religieux, ont encore, à l'occasion, cherché « l'expression verbale » qui souligne le sens d'un mot, d'une expression, d'une phrase.

Les exemples cités par M. Boutroux, qui en a établi une première classification, sont réellement très typiques. Ils deviennent plus piquants du fait que l'auteur les a rapproché d'exemples où Berlioz et Wagner usent, *mutatis mutandis*, de procédés, de sentiments, de mouvements analogues, transposés dans un système musical cependant fort différent du premier. On remarquera que les observations de M. Bou-

1. Et d'une famille de savants : le nom de M. Emile Boutroux, professeur à la Sorbonne, est bien connu.

troux concordent souvent avec celles de M. J. Combarieu, — un autre vrai savant aussi, — sur le sujet du rythme et de l'esthétique.

Dans la partie consacrée à l'étude de « l'expression de détail », M. Boutroux a ainsi examiné successivement les « images musicales s'adressant aux sens », celles qui s'adressent « au sentiment », « à l'intelligence ». Le tout est terminé par une heureuse conclusion, en laquelle M. Boutroux se montre le zélé observateur et l'ardent apôtre du chant grégorien « alla D. Pothier » et du *Motu proprio* de Pie X.

A. Gastoué.

Julien Tiersot : **Jean-Jacques Rousseau,** 1 vol. in-16, avec un portrait hors texte, 3 fr. 50. Félix Alcan, boulevard Saint-Germain, 106, Paris.

Dans cet ouvrage, publié dans la *Collection des Maîtres de la Musique*, M. Julien Tiersot trace la biographie musicale de *Jean-Jacques Rousseau*, rappelant seulement de loin en loin les événements plus généraux afin de situer exactement toute chose et de jalonner le récit de points de repère connus.

Nous voyons ainsi Rousseau, qui se présentait volontiers comme musicien enlevé à l'art de ses rêves, participer aux querelles musicales du xviii[e] siècle et y jouer un rôle de premier plan.

Après avoir étudié la production musicale de Jean-Jacques Rousseau, M. Tiersot examine les idées que celui-ci a répandues dans ses écrits. C'est par eux surtout que, vivant dans un siècle où les idées eurent plus d'importance à bien des égards que les œuvres, Rousseau mérite d'être considéré comme un « maître de la musique ».

L'ouvrage remarquable de M. Julien Tiersot apporte, sur un sujet aussi important, de larges contributions inédites, et le rôle de J.-J. Rousseau entre Rameau et Gluck y est particulièrement mis en lumière.

Jules Goudareau : **La musique religieuse dans l'œuvre de Beethoven,** plaquette de 16 pages in-8°. Marseille, Barlatier, 17-19, rue Venture.

Court, mais charmant petit opuscule, où M. Goudareau, l'excellent critique avignonnais, relève excellemment tout ce qu'il y a de profondément religieux, en même temps que d'aliturgique, dans l'œuvre de Beethoven : Cantiques, oratorio, messes, etc. Cette étude est la publication d'une lecture faite à l'Académie des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Marseille.

André Chenal : **Les chansons du sol natal,** in-16 de 290 pages, 3 fr. 50. Paris, Librairie d'art catholique, 6, place Saint-Sulpice.

M. André Chenal est un des meilleurs auteurs de *La Bonne Chanson*. Son nom et ses œuvres sont bien connus et le nouveau volume de ses compositions qui vient de paraître, ne sera pas pour diminuer leur renommée. Ajoutons que le cachet chrétien met une forte empreinte sur les œuvres d'André Chenal, et que, dans une spirituelle préface, Mgr Touchet, l'éloquent évêque d'Orléans, dit de telle chanson de l'auteur : *Ça vaut mieux que n'importe quel prône, de vieux ou de jeune curé !*

*VIENT DE PARAITRE :*

Abbé Boyer : **Motets et faux-bourdons,** *95 pièces à une et plusieurs voix, égales et mixtes,* net, 2 fr. 50 ; franco, 2 fr. 70. En dépôt au Bureau d'Édition de la *Schola*.

*Édition Schwann :*

Fr. et H. Koenen : *XII Motetten*, à 4 voix mixtes ; 1[re] partie, *Super flumina, Ad te Domine, Tui sunt coeli, Offeramus typice* ; 2[e] partie, *Domine convertere, Terra tremuit, Alleluia,* ℣. *Emitte, Confirma hoc* ; 3[e] partie, *Alleluia,* ℣. *Tu es Petrus,*

*Alleluia*, ℣. *Assumpta est*, *Ave Maria* (I et II) ; chaque partie, 2 fr. 25, parties de chœurs, 0 fr. 25. Ces motets sont conçus dans une belle forme classique, un peu froide ; très-vocaux, ils seront fort utiles aux maîtrises qui souhaitent des pièces *a cappella faciles.*

*Édition Bestarelli :*

G. Terrabugio : *2 mottetti*, pour vêture, *O quam bonum* et *Regnum mundi*, pour 2 voix égales et orgue ou harmonium, 0 fr. 50 ; R. Casimiri : *Panis angelicus*, à 2 voix égales et orgue ou harmonium, 0 fr. 50 ; G.-B. Boni, *Tantum ergo*, à voix seule ou 3 voix mixtes, 0 fr. 25 ; *id.*, *Tantum ergo*, pour 2 ténors ou contralto et ténor, 0 fr. 50 ; R. Amadei : *Ego sum panis vivus*, à 2 voix égales et orgue, 0 fr. 50 ; G. Visona : *Si quaeris miracula*, à 2 voix égales et orgue, 1 franc.

## *REVUE DES REVUES (articles à signaler) :*

*La Petite Maîtrise.* Août. — F. de La Tombelle : *Communion* ; J.-S. Bach : *Fughetta* ; abbé F. Brun : *Ave, maris stella* ; J. Vadon : *Offertoire* ; Frescobaldi : *Verset.* Septembre. — Palestrina : *Benedictus* ; G. Renard, *Cantique à saint Joseph* ; abbé Gleyo : *Tantum* ; Mozart : *Ave verum* ; R. Quignard : *O sanctissima* ; abbé Leroux : *Magnificat* ; J. Fabre : *Stabat* ; J. Civil y Castellvi : *Ave, Maria.*

*Revue du chant grégorien*, n° 6. — Dom Pothier : *Répons* : « *Isti sunt sancti* » ; Dom Andoyer : *L'ancienne liturgie de Bénévent* [très remarquable étude commençant dans ce numéro, sur une liturgie prégrégorienne du sud de l'Italie] ; Léon Boutroux : *A propos du C. G. T.* [dans la prononciation latine].

*Revue grégorienne*, n° 4. — Abbé Y. Delaporte : *Prononciation « romaine » et prononciation « classique »* [article très complet et bien pratique] ; abbé Piérard : *Notation dynamique et rythmique* [curieux essai où des notes et des lettres évidées et noires mettent alternativement en relief les principaux accents toniques et mélodiques].

*S. I. M.*, nos 7-8. — P.-M. Masson : *Les idées de Rousseau sur la Musique* ; Gabriel Sizes : *Les étapes d'une découverte acoustique, les sons inférieurs.*

*Monde musical*, nos 15-16. — Nesta de Robeck : *Walther von der Vogelweide* [un des premiers « Minnesinger » du XIIe siècle].

*La Belle Chanson*, n° 17. — Chansons anciennes : *Au clair de la lune* ; *Gandinette* (XVIe siècle) ; *Dans notre village*, brunette du XVIIe s.

*Caecilienvereinsorgan*, n° 7. — Dom C. Vivell : *La « rime » mélodique dans le chant grégorien* [nombreux exemples, où l'auteur cherche à retrouver dans le chant grégorien ancien ou moderne les procédés nommés au moyen âge : *iteratio* (répétition), *imitatio, permutatio, incrementum* (développement), *contraversio* (renversement)]. — N° 9. Joseph Petzelt : *La Thomasschule de Leipzig* [intéressant article avec photographies de l'église et de la tribune illustrées par J.-S. Bach].

*Musica sacra* (Regensburg), n° 9. — Dom D. Iohner : *Sur les alléluias prégrégoriens* [méprises de l'auteur, à propos d'une phrase de saint Grégoire le Grand sur la diminution de l'importance de « la coutume » de l'alléluia, qu'il entend dans le sens d'une abréviation de « la mélodie » ; les alléluias qu'il cite à raison de leurs longues vocalises sont des alléluias de la fameuse procession de Pâques, dont c'était l'un des caractères].

*Gregorianische Rundschau*, nos 8-9. — Dom C. Vivell : *Les signes tonaux et rythmiques des anciens manuscrits* (suite).



## VARIÉTÉS

# Massenet, musicien religieux ?

Le public, toujours simpliste, parce qu'obéissant à la loi du moindre effort, aime à ce qu'on lui catalogue les artistes ainsi que l'on opère dans les magasins, par première qualité et séries suivantes, depuis les gros prix jusqu'aux 2 fr. 95, chers aux étalages tentateurs et modestes. Rien n'est plus faux que cette délimitation, car, à partir du moment où un artiste a du talent, il peut tout autant réussir qu'errer. Il peut un jour mériter d'être salué comme le premier, et le lendemain descendre au dessous de lui-même, surtout s'il est fécond. Il est vrai que la fécondité est une force que ne méconnaissent, d'instinct, que les impuissants. Ceux-là sont toujours en gestation de chef-d'œuvre, mais il est rare de le voir aboutir. Alors, pour eux, la production devient une tare. A ce titre, les artistes de génie doivent pulluler !

Donc, pour en revenir à la classification par série, aimée du public nonchalant, nous dirons que Massenet ne fut pas le premier musicien de son temps. Mais par son intelligence et sa musicalité ultra-supérieures l'une et l'autre, il fut certainement le second ; et encore faudrait-il n'attribuer cette infériorité, extrêmement relative, qu'au fait qu'il fut, avant tout, et presque uniquement, homme de théâtre. Or le théâtre, par les nécessités de la scène, d'une part, la versatilité, la naïveté, la badauderie du public, d'autre part, est, et ne peut être, qu'un art inférieur, malgré la somme d'intelligence, de raisonnement et de justesse d'esprit qu'il exige.

Toute tentative de relèvement exagéré du genre n'aboutit qu'à ce résultat constant : la salle vide ! Ce cas, qui n'est pas un phénomène, se produit toutes les fois que le musicien, de quelque premier ordre qu'il soit, s'imagine pouvoir soutenir à lui seul le poids d'une soirée en faisant abstraction de la collaboration littéraire. Si la pièce est mauvaise, ennuyeuse, mal coupée, amorphe ou intangible, comme certaines divagations symboliques comprises, sinon entrevues par les seuls initiés, la musique ne pourra jamais, jamais, la sauver. Tandis que parfois, et c'est fort regrettable, une pièce bonne arrive à donner une apparence d'art à la musique médiocre. J'ai pourtant connu le cas exceptionnel d'une musique à ce point effarante qu'elle fit tomber une pièce délicieuse. C'est au sujet de cette pièce dont je n'aurai garde de dévoiler l'auteur, qu'un spirituel critique (B.) écrivit à peu près ces lignes : « Parmi les morceaux de cette partition, le *plus laid* nous a semblé (!!!) être celui-ci, etc... ! » Cette incertitude était délicieuse !!

Ce qui précède est vrai même en dehors du théâtre, pour de simples mélodies. Ouvrez au hasard un recueil de chant. Les meilleures compositions seront sans exception sur les meilleures paroles. Et je ne parle pas ici des tentatives couramment désastreuses de musique sur des poésies comme des fragments des *Nuits* de Musset, des rêveries diaphanes de poètes décadents, des sonnets triomphaux ou du *Vase brisé* ! Le seul fait de n'avoir pas compris que cette poésie ne peut supporter de musique prouve la bêtise et l'absence de tout talent chez celui qui le tente. J'en ai collectionné plus de cinquante ; presque autant que de faux hymnes du *Titanic*.

Massenet fut donc homme de théâtre en tout, et avant tout. Il en eut la gloire, la publicité, l'éclat et la pénétration dans les masses, mais il en supporta les contingences, parmi lesquelles est le succès souvent éphémère et la distraction de l'auditeur qui s'amuse plus qu'il n'écoute. Il en supporta surtout le partage décevant du succès avec les personnalités d'affichage qui sont l'étai nécessaire de tout ouvrage à la scène pour que le public soit tenté de « payer » sa place.

Dans une salle de mille personnes, il n'y en a pas cinquante venues pour écouter une œuvre, mais il y en a neuf cents accourant pour entendre et surtout voir l'interprète, surtout s'il est Norvégien, Russe, Italien, Polonais — ou prétendus tels.

C'est tout ce bazar du théâtre, tout cet éclairage par en bas, tout ce décor, toutes ces affiches, toute cette réclame professionnelle qui firent de l'immense musicien que fut Massenet une personnalité parisienne, mondaine, élégante, spirituelle, répandue à l'excès, mais, par cela même, moins sereinement austère qu'elle n'eût été si parfois elle s'était mise en retraite sous le cloître de la symphonie ou de l'oratorio.

Et puis, il faut ajouter que les moyens du théâtre s'usent assez vite, et même plus vite que la moyenne d'une vie humaine. Les « effets » de Massenet, qu'il avait eu le génie d'inventer, ont servi à toute une génération de musiciens, comme ceux de Gounod, comme ceux d'Auber, comme ceux de Rossini.

Mais ce dernier, en Italien sceptique et avisé, comprit qu'il valait mieux se taire que de refaire toute sa vie *Guillaume Tell*, et il vécut plus de cinquante ans sur une gloire très habilement mise en boîte.

Il est vrai que l'on peut objecter Wagner et Gluck, lesquels n'ont fait que du théâtre. Mais l'un participait de la tragédie pure, et à une époque où le théâtre n'était pas « l'affaire commerciale » uniquement, qu'il est devenu depuis, et l'autre procédait sur un postulat différent, l'imposition germanique, philosophique, littéraire et musicale sous la forme du théâtre.

Et encore, même pour lui, les « effets » commencent à s'user, et l'on s'aperçoit, depuis pas mal de temps, que les conventions théâtrales n'ont été que déplacées par lui et non supprimées. Aussi, comme ses devanciers, il supporte cette morsure du temps, moins par l'usure du système que par la moisissure des imitateurs, rien n'étant pernicieux pour la durée d'une gloire comme les imitateurs qui suivent un génie servilement, pas à pas, botte à botte, s'imaginant, que, par la proximité, leur petit éclat lunaire sera pris pour un soleil.

Nous voici bien loin du titre, paradoxal s'il en fut un, de *Massenet musicien religieux* ? Pourtant ce préambule était, à notre avis, indispensable pour parfaitement établir l'homme de théâtre et prouver que chez celui qui toute sa vie a évolué dans cette atmosphère spéciale, les sentiments, les délicatesses de l'âme, les croyances évoluent, mais demeurent peut-être même plus vivaces que chez d'autres, mais multipliées dans leur manifestation par le besoin d'éclairage, de mise en scène, de vie artificielle inhérent à la profession. Aucun homme de théâtre n'y échappe, et c'est logique si on y réfléchit un peu ; la procréation théâtrale étant créatrice à un degré presque supérieur à la procréation physique. L'une créant des enfants qui grandissent eux-même et prennent, avec le temps, leur vie propre, l'autre mettant à l'état d'existence des êtres tout venus et complets, qui évoluent dans leur décor nécessaire. Si l'on considère de plus que tout artiste est un sensitif, et surtout, parmi eux, les musiciens, on conviendra que le sentiment religieux de Massenet fut très réel et empreint de sa conviction la plus reconnaissable partout où la situation théâtrale l'a amené à le manifester. Mais il est bien entendu toujours que ce fut toujours face au public.

*Marie-Magdeleine*, *Eve*, *la Vierge*, ne sont pas des oratorios. (La première audition de *Marie-Magdeleine* fut donnée à l'Opéra-Comique.) Ce sont des variétés d'opéra. Les accents dramatiques y sont exprimés par les moyens du théâtre, pour l'optique du théâtre, dans la mentalité du théâtre. Mais a-t-on le droit de dire pour cela qu'ils ne sont pas religieux ? liturgiques ? Non. Extra-liturgiques ? A peine, mais religieux, oui, puisque l'impression qui s'en dégage est profondément religieuse. Et peu

importe le sentiment intérieur qui guida la plume, si les notes qu'elle trace sont suffisamment évocatrices pour vous donner comme dans *Marie-Magdeleine* la poignante émotion du Calvaire, dans *Eve* la vision transparente du Paradis terrestre, dans le *Jongleur* le bercement mystique de la vie monacale.

Pour trouver ces accents, il faut les avoir sentis, non pas seulement en artiste, mais dans le fond de l'âme. Il faut avoir voulu exprimer la vérité de ce que l'on croit, ne fût-ce que sur le moment, ce qui, somme toute, est plus que rien et prouve que si l'indifférence est à la surface, la croyance est au fond et surnagera quand viendra son heure.

Et cette sorte de croyance, très fréquente, presque constante chez les artistes, faite de candeur sensitive, de naïveté tendre, de spontanéité, de souvenirs d'enfance, de quelques superstitions inoffensives aussi, est toujours timide, non bruyante, mais profonde et solide. En tout cas, elle est, à notre avis, plus vraie et plus touchante, même dans sa nonchalance accidentelle et son ignorance dogmatique, que les grands mots dont les artistes du commencement du XIXe siècle n'étaient pas avares lorsqu'ils écrivaient des messes antiliturgiques exprimant de vagues sentiments d'adoration au créateur de la Nature, avec l'N seule majuscule. Fatras musical allant de pair avec le fatras Jean-Jacques, et parfois avec autant de talent, malheureusement.

Massenet était un collaborateur littéraire précieux. Visuel du théâtre à un point extrême, il établissait lui-même ses situations, et la besogne était toute préparée pour le librettiste. Tous ses bons poèmes furent faits ainsi. Ceux qui furent médiocres, et parfois mauvais, lui furent imposés par des personnalités jalouses de leur plume n'admettant pas le partage. Il était trop discret pour jamais s'en plaindre ; il comptait sur sa prodigieuse souplesse pour franchir à son honneur les « caps » qu'on lui opposait, et se plier aux exigences des directeurs, qui sont, par essence, les pires donneurs de conseil. Mais toutes les fois que la situation devenait d'ordre religieux, non seulement il ne s'en écartait pas, mais il s'y complaisait. Et si, homme de théâtre, il l'encadrait dans les portants — cour et jardin — il ne laissait pas de la traiter dans toute la rigueur de l'écriture technique, parfois même mystique, jusqu'à devenir presque liturgique ! C'est que Massenet avait la connaissance absolue de son art et ne se contentait jamais du simulacre. Au 4e acte de *Manon*, les entrées de l'orgue et les chœurs religieux sont du style le plus pur de la musique religieuse du XVIIIe siècle. Dans le *Jongleur*, les passages palestriniens seraient dignes d'être présentés en modèle à quiconque utilise ce genre.

Combien, en citant ces exemples, nous sommes loin des œuvres telles que le *Domino noir*, *Zampa*, et même *le Prophète*, où l'emploi de l'orgue prouve l'ignorance ou, du moins, la non-perception du lien qu'il est censé évoquer. Un seul fit de l'orgue d'église au théâtre, respectueux et mystique, ce fut Gounod. Les « critiques (?) » d'alors le lui reprochèrent amèrement et le lecteur nous saura gré, peut-être, de citer *textuellement* le passage suivant d'un compte rendu de la première de *Faust* : — « Presque tout l'effet de la scène de l'église est dans les décors. On s'est donné beaucoup de peine pour monter un orgue, on a même eu recours à un métronome électrique pour indiquer la mesure à l'organiste. Au lieu de nous faire entendre sur cet instrument divin quelque mélodie céleste, M. Gounod nous a donné quelques ritournelles classiques sans originalité. »

Sans originalité ! le prélude du 4e acte que Bach n'eût pas désavoué ! !

Pour en revenir à Massenet, nous dirons que dans son œuvre, ce sont précisément les parties religieuses qui demeureront, alors que des formules nouvelles pour exprimer la passion remplaceront les siennes comme, de tout temps, il fut pour toutes les formules, quelques géniales qu'elles soient. Dans *Hérodiade*, les passages féminins et voluptueux subiront l'usure du temps, c'est fatal, mais l'interrogatoire de Jean, et sa réponse : « Je n'ai qu'une arme, la parole », resteront comme une des plus belles pages évangéliques musicales.

Est-il possible, rien que par le talent, voire le génie, multiplié par la seule volonté, d'atteindre ces accents, s'il n'y a pas conviction ? Nous ne le pensons pas.

Non, certes, que la conviction suffise ; les exemples sont trop nombreux pour prouver que si la bonne intention suffit pour Dieu, elle ne suffit pas pour les oreilles humaines, incapables d'en discerner la candeur. Mais il n'est pas moins évident que jamais un artiste n'a pu donner une impression religieuse s'il était étranger à tout ce que comporte ce sentiment.

Ne serait-il pas à sa place ici, surtout ici, d'appuyer sur ce fait qu'il fut reproché à Massenet tout l'emploi qu'on a fait de sa musique dans des cérémonies religieuses au mépris de tout sens commun et de toute décence. Si, un jour, il écrivit pour un entr'acte de *Thaïs* la trop célèbre méditation de violon, page vaguement empreinte de Chopin et qui ne fut, en réalité, qu'un morceau quelconque, pour ne pas dire inutile, peut-on lui reprocher, à lui Massenet, tout l'usage inopportun qui en est résulté, surtout le premier dimanche qui en suivit le remerciement de notre pauvre Bordes à Saint-Gervais.

Tenez pour certain que si Massenet avait été là, il aurait été scandalisé, presque blessé, de voir sa musique mise en posture aussi ridicule.

Disons donc, pour conclure, que si Massenet n'écrivit pas de musique religieuse, il y eut dans son œuvre des pages religieuses de la plus haute envolée, des plus senties, des plus sincères et qui en forment l'apogée ! Oui, l'apogée, car on ne les a pas écoutées, hypnotisé qu'on était par tous les morceaux destinés aux étoiles du moment. Ces étoiles pâliront, si déjà, parmi elles, plusieurs ne sont pas à l'état d'aérolithes. Les morceaux iront retrouver, avec le temps, les cavatines, leurs devancières, et quand Manon se sera définitivement endormie, quand Charlotte aura cessé de lire ses lettres, quand Thaïs sera devenue grand'mère, quand Chimène n'aura plus de larmes, le Jongleur de Notre-Dame n'aura pas une moisissure tachant sa robe de néophyte, et l'on s'apercevra que la note mystique était sincère autant que spontanée chez Massenet. On reconnaîtra qu'il aimait la religion, qu'il honorait l'Eglise, qu'il adorait la Vierge autant qu'il respectait le prêtre. Sa foi, j'affirme qu'il en avait, était sensitive, poétique, naïve, mais réelle, et quand il faisait danser le Jongleur dans le silence de l'église abbatiale, soyez assuré que plus d'une fois il a cru se mettre en scène lui-même en offrant à la sainte Vierge « un opéra » puisque c'est *cela* qu'il savait faire !

Et, à tout prendre, cette simplicité-là n'est-elle pas plus vraie et plus religieuse dans le sens intime et consolant du mot, que les nébulosités pseudo-évangéliques qui nous ont embrumés pendant un quart de siècle, sous prétexte de mysticisme féerique ou de quintessence idéaliste. Cela donna lieu souvent à des beautés sublimes, mais extra-terrestres. Et si la religion a le ciel comme but, il ne faut pas oublier que, pratiquement, et pendant la durée de la vie, ce ciel est vu de la terre !

Plus d'un spectateur, de préférence peut-être aux spectatrices, a pleuré au IIIe acte du *Jongleur*, dont les yeux sont restés secs devant les souffrances d'Amfortas. Bien entendu, ce n'est pas une comparaison que nous établissons ici, mais nous ne pouvons nous empêcher de penser que, dans ces deux exemples, la religion la meilleure doit être celle qui fait couler les larmes !...

F. de La Tombelle.



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE S^t GERVAIS. -- Novembre 1912.

**Nouveau Répertoire d'Œuvres Modernes, à voix égales**



# DEUX MOTETS

A DEUX VOIX ÉGALES

I. Regina cœli
II. O Sacrum convivium

PAR

# G. BERRUYER

**Partition** . . . . . . . . . . . . . net : **1.75**
**Parties de Chœur**. . . . . . . net : **0.20**



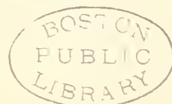
BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, Paris (V^e)

*Dépositaires à l'Étranger :*

**BREITKOPF et HÆRTEL**
BRUXELLES. — LEIPZIG. — LONDRES.

**L. DOTÉSIO**
BARCELONE. — BILBAO. — MADRID.

**FŒTISCH FRÈRES (S. A.)**
LAUSANNE. — VEVEY.



NOUVEAU RÉPERTOIRE D'ŒUVRES MODERNES
1re SÉRIE: MOTETS ET MESSES A VOIX ÉGALES

# Deux Motets

A DEUX VOIX ÉGALES

I

Partition net, 1f 75

Voix seules net, 0f 20

## REGINA CŒLI

D'après l'antienne grégorienne.

A Monsieur l'abbé Louis BOYER, maître de chapelle à Sarlat

No 9

G. BERRUYER.

Moderato

1re VOIX: *Dolce* Regí_na cœli *p* læ_tá _ _ _ _ re, *mf* Al _ _ _ le _ lú _ ia. *rf* Qui_a quem me_ru_í _ *Cresc.* _ _ _ sti por_tá _ re, Al _ _ _ _ _ le_lú _ ia. *f* Re_sur_ré _ xit, si _ cut di _ xit, *mf* Tempo Io. Al _ _ _ _ _ le _ lú _ *Rall.* ia. Tempo.

2me VOIX: *p* læ _ tá _ _ _ re, *mf* Al _ _ _ le_ lú _ ia. *rf* Qui_a quem me _ *Cresc.* ru _ í _ _ _ sti por_tá _ re Al _ _ _ le _ lú _ ia. Plus animé. *f* Re_sur_ré_ xit, Re_surré _ xit, si_cut di _ xit, *mf* Al _ _ _ _ _ _ le _ lú _ *Rall* ia.

Plus lent.

p — pp

O ra pro no_bis De _ um, O _ _ ra pro no_bis De _

O_ _ _ ra pro nobis De _ um_ O _ ra pro no _ bis De _

Tempo I°. mf — Cresc. — f — Allarg. molto. — ff

_ um. Al _ _ _ _ _ _ _ _ _ le _ lú _ ia.

_ um. Al _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ le _ lú _ ia.

## II

# O SACRUM CONVIVIUM

à mon ami Mr Paul GIBERT.

G. BERRUYER.

(*) p Moderato

1re VOIX: O sa _ crum con_ví_vi _ um, in quo Chri_stus sú _ mi_ _tur, re _ có_ li _ tur me _ mó _ ri _ a pas_si _ ó _ nis e _ _ jus.

2me VOIX: O sa _ crum con_ví_vi _ um, in quo Chri_stus sú _ mi _ _tur, re _ có _ li _ tur_ me _ mó _ ri _ a_ pas_si _ ó _ nis e _ _jus.

rf

1re VOIX: et fu _ tú_ræ gló _ ri _ æ

2me VOIX: Mens im _ plé_tur grá_ti _ a,

f — Dim. — Rall. — Lent. pp

1re VOIX: no _ bis pi_gnus da _ tur, no_bis pi _ gnus da _ tur. A _ men.

2me VOIX: no _ bis pi_gnus da _ tur, no_bis pi_gnus da _ tur. A _ men.

(*) On pourra faire chanter d'abord à l'unisson, par tout le choeur, la 2e partie et ne diviser les voix qu'à la reprise. Si l'on exécute ainsi, la 1re fois sera chantée *p* et la 2e *mf*.

Dix-huitième Année | N° 12 | Décembre 1912

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

## Schola Cantorum

**ABONNEMENT COMPLET :**
*(Revue avec Supplément et Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. **10 fr.**
Union Postale (autres pays). **11 fr.**
*Les Abonnements partent du mois de Janvier.*

**BUREAUX :**
*269, rue Saint-Jacques, 269*
**PARIS (V^e)**
*14, Digue de Brabant, 14*
**GAND (Belgique)**

**ABONNEMENT RÉDUIT :**
*(Sans Supplément ni Encartage de Musique)*
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves. **6 fr.**
Union Postale. **7 fr.**

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE



# Le STABAT MATER de Josquin Deprés et la chanson : COMME FEMME

Par l'heureuse initiative de M. Félix Raugel, le *Stabat Mater* de Josquin Deprés a, cette année, le Vendredi Saint, remplacé à Saint-Eustache le trop fameux *Stabat Mater* de Rossini, dont le maintien au répertoire liturgique ne pouvait s'expliquer que par la force d'inertie d'une prétendue « tradition », et constituait, en fait, un véritable scandale.

La pénétrante beauté d'un chef-d'œuvre plus de quatre fois séculaire, aussi parfaitement harmonisé aux pensées de la Semaine sainte qu'à l'architecture des nefs sous lesquelles se propageaient ses touchantes et majestueuses sonorités, n'a pu laisser insensible aucun des

musiciens présents, — aucun non plus, nous voulons le croire, des simples auditeurs chez qui le pianotage, le gramophone ou l'habitude exclusive de la musique de théâtre n'ont pas oblitéré le sens de l'art religieux. Nous reviendrons plus loin sur son interprétation : c'est au sujet de son histoire que nous voudrions dire d'abord quelques mots du *Stabat* de Josquin Deprés.

Dans l'obscure chronologie des œuvres de ce maître dont on connaît si peu la vie et si incomplètement le génie, le *Stabat* est un des rares morceaux qui soient à peu près datés : une note recueillie par Otto Kade à la bibliothèque Maglibechiana, de Florence, place sa composition avant 1480 [1]. A cette époque, Josquin vivait en Italie. Van der Straeten a cité un extrait de comptes de la chapelle du duc de Milan, du 1er octobre 1475, qui ordonne la fourniture à *Juschino* de 80 feuillets de papier *per un libro ch'esso ha ad fare per la nostra capella,* — ce que, selon sa coutume, le musicologue belge traduit de façon tout approximative, par « un ouvrage de psalmodie [2]. » — L'achat d'un *Salve Regina,* de Josquin, par le duc de Ferrare, est mentionné en 1502. Dans l'intervalle se placent les services du musicien à la chapelle pontificale, à Rome. Si des raisons esthétiques étaient de quelque utilité pour appuyer la découverte d'Otto Kade et achever de désigner le *Stabat* comme un produit de la première moitié de la carrière de Josquin, il serait aisé d'insister sur la structure musicale de l'œuvre, que M. Leichtentritt trouve « un peu antique de forme [3] », parce qu'elle est tout entière établie sur un *ténor* largement étiré en très longues notes, à la manière habituelle des contrapuntistes franco-flamands du XVe siècle.

Ce *Cantus firmus*, en quoi Bitter a gratuitement supposé « un ancien chant religieux sur le *Stabat Mater* » [4], était, comme l'indiquent ouvertement plusieurs manuscrits et imprimés, une chanson profane, évidemment fort célèbre à l'époque de la composition de l'ouvrage, puisque l'on en connaît plusieurs versions, intéressantes à confronter. Toutes les moqueries débitées, par ignorance ou malveillance, à propos des « messes sur des chansons », et qu'une raisonnable étude de l'ancien style polyphonique vocal a fini par reléguer dans l'arsenal des vieilles ferrailles littéraires, se seraient donc appliquées au *Stabat* de Josquin Deprés, si les écrivains de la trempe de Castil-Blaze avaient pris garde à ce chef-d'œuvre.

Non seulement, en effet, une mélodie profane, — rendue méconnaissable par l'allongement des durées et par le revêtement contrapuntique, — sert de soutien à tout l'édifice sonore, mais il semble que le choix même de cette mélodie ait été dicté à Josquin par le caractère de désolation dont elle est empreinte et qu'exprime fortement son texte poétique.

1. *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. IX, p. 31.
2. Van der Straeten, *la Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 21.
3. H. Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, 1908, p. 57.
4. C.-H. Bitter, *Eine Studie zum Stabat Mater*, 1883, p. 43.

Ni par ses paroles, ni par son allure musicale, la chanson *Comme femme* ne ressort du domaine de la chanson populaire : c'est une chanson artistique, une chanson « courtoise », eût-on dit au temps des trouvères, dont l'auteur ou les auteurs, poète et musicien, sont inconnus. On en trouve le texte, avec de sensibles variantes, dans plusieurs des manuscrits musicaux qui seront énumérés plus loin, et dans le gros recueil poétique intitulé : *Le Jardin de plaisance*. Nous mettons en regard, ci-dessous, la version de ce recueil et celle, sans aucun doute plus ancienne, du ms. fr. nouv. acq. 4.379 de la Bibliothèque Nationale :

| MS. 4.379, f. 13 v°. | LE JARDIN DE PLAISANCE, f. 93. |
|---|---|
| Comme femme desconfortee | Comme femme desconfortee |
| Sur toutes autres esgaree | Et plus que nulle autre esgaree |
| Qui n'ay iour de ma vie espoir | Je n'ay iour de ma vie espoir |
| D'en estre en mon temps consolee | Destre a nulle heure consolee |
| Mais en mon mal plus agrenee | Mais en mon mal plus aggravee |
| Desire la mort main et soir. | Desire la mort main et soir. |
| Je l'ay tant de fois regretee | Je l'ay maintes fois regretee |
| Puisqu'elle m'a ma ioye ostee | Puis qu'elle m'a ma ioye ostee |
| Dois-je donc ny remanoir. | Dois ie donc ainsi demourer. |
| Comme femme, etc. | Comme femme, etc. |
| | |
| Bien doy mauldire la iournee | Bien dois mauldire la iournee |
| Que ma mere fist la portee | Que ma mere fist la portee |
| De moy pour tel deuil recepvoir, | Pour tant de douleur recevoir, |
| Car toute doleur assamblee | Car toute douleur rassemblee |
| Est en moy femme maleuvree | Est en moy femme malheuree |
| Dont i'ay bien cause de doloir. | Dont j'ay bien cause de douloir. |
| Comme femme, etc. | Comme femme, etc. |

Entre les preuves que l'on peut citer de la vogue de ce rondeau, l'on doit signaler d'abord sa mention dans l'une de ces singulières compositions du genre *Quolibet*, entièrement fabriquées à l'aide de commencements de chansons soudés ensemble, le plus souvent sans suite. Cette pièce, dont le texte figure également dans *Le Jardin de plaisance*, et que G. Paris et Gevaert ont publiée, d'après le ms. fr. 12.744 de la Bibliothèque Nationale [1], rapproche le début de *Comme femme* de plusieurs *Incipit* analogues, et les rattache au sujet populaire de la *Mau-mariée* :

Comme femme desconfortee,
Sans nul confort, disant emy,
Terriblement suis fortunee :
Je n'ay ne bon iour ne demy.
Mon pere m'a donné mary,
Bien dois mauldire la iournée,
Rossignolet du boys ioly,
Puisque ie suys mal mariée.

1. *Chansons du* xv<sup></sup>e *siècle*, publ. par G. Paris et Gevaert, p. 71.

A peu près de la même manière, le poète-musicien Jehan Molinet introduisit le souvenir de *Comme femme* dans deux des pièces de poésie où il se donnait pour règle de commencer et de finir chaque couplet par le vers initial d'une chanson célèbre. C'est ainsi que les mots « Comme femme desconfortee » apparaissent dans le *Dyalogue du Gendarme et de l'Amoureux* [1]. Mais la paraphrase du même vers dans l'*Oraison à la Vierge Marie commençant par chansons et finissant par chansons* [2] est surtout intéressante pour nous, en ce qu'elle forme un véritable pendant poétique à l'emploi musical de la même chanson dans le *Stabat Mater* de Josquin Deprés. Cette paraphrase est placée au douzième couplet de l'oraison, qui compte dix-huit strophes semblables :

*Comme femme desconfortee*
Vous fustes un iour qui passa
A cause de vostre portee
Qui fust sans estre desportee
Mise en croix et là trespassa.
Mais grant ioye vous compassa
Après sa resurrection,
O doulce fille de Sion,
De vertus miniere et montioye
Vous estes pour conclusion
*Mon seul plaisir, ma doulce ioye* [3].

Entre les preuves de la grande célébrité de la même chanson, nous ne devons pas non plus omettre de mentionner qu'il en fut fait une sorte de contre-partie, dont seul, à notre connaissance, le ms. Rothschild offre une version anonyme à trois voix :

Comme ung homme desconforté
Qui de longtemps a transporté
Son cueur en paine et en destresse,
Suis pour l'amour de ma maistresse
A qui me suis du tout donné.

Dans toutes les compositions musicales qui présentent le texte de la chanson *Comme femme*, ou qui en portent le titre sans en contenir les paroles, le *ténor* reste, à de très légères variantes près, identique. Il apparaît donc comme lié à la poésie dont il interprète le sens de façon fort expressive, et l'on ne saurait aucunement lui attribuer l'origine instrumentale qui a été proposée pour un grand nombre de *ténors*, dans les anciennes œuvres polyphoniques.

1. *Les Faictz et dictz de feu de bonne memoire maistre Jehan Molinet*, etc., Paris, 1531, f. 97 r°.
2. *Ibid.*, ff. 4 v° à 7 v°.
3. De même que le rondeau *Comme femme*, le rondeau *Mon seul plaisir* fut plusieurs fois traité en style polyphonique par des compositeurs de la fin du XVe siècle.

En adoptant, pour son tracé mélodique, la version des pièces profanes à plusieurs voix qui vont être énumérées, et en nous guidant, pour la disposition des paroles, sur leur partie de *discant*, — la seule, en la plupart des cas, où soit inscrit le texte poétique complet, — nous lirons ainsi qu'il suit, dans sa forme primitive, cette belle lamentation :

Comme fem- me des- con- for- té- e Sur tou- tes au-

tres es- ga- ré- e Qui n'ay iour de ma

vi- e es- poir d'en es- tre en mon temps con- so- lé-

e, Mais en mon mal plus a- gre- née, De- si- re la mort

main et soir, de- si- re la mort main et

soir.

(*A suivre*). Michel Brenet.





# Nouvelles musicales

## PARIS

### Inauguration du monument de Charles Bordes.

Après trois années d'attente due surtout à des difficultés administratives, les amis et admirateurs de Charles Bordes ont été conviés à assister à l'inauguration du très simple monument qu'ils ont obtenu de lui faire édifier dans l'église Saint-Gervais elle-même. C'est le mardi 5 novembre, à 10 heures du matin, qu'a eu lieu la cérémonie. Elle a consisté en une messe de *Requiem*, suivie de l'absoute donnée par M. l'abbé Gauthier, curé de Saint-Gervais. — Ce fut tout. — Pas de vains dithyrambes, pas d'éloquence creuse ; seules les polyphonies de Vittoria et d'O. de Lassus, plus poignantes qu'à l'ordinaire, parce que chacun des exécutants y mettait un peu de son cœur, ont évoqué avec une pieuse émotion le souvenir de notre ami disparu et de l'œuvre accomplie par lui.

A cette occasion, les chanteurs de Saint-Gervais, plus qu'au grand complet, puisque des artistes absolument étrangers à leur association sont venus spontanément demander de se joindre à eux, ont exécuté le *Requiem*, à 4 voix, de Vittoria, d'un sentiment à la fois recueilli et grave, avec, çà et là, des accents dramatiques ou attendris, le *Domine convertere* d'O. de Lassus, le répons *Caligaverunt oculi mei* de Vittoria, toujours sublimement émouvant, et le *Pie Jesu* de L. Saint-Requier.

Organisée un peu à la hâte, cette cérémonie, qui aurait dû être une grande manifestation de reconnaissance envers Charles Bordes, n'a réuni que relativement peu de monde. Des intimes n'ont eu connaissance de l'inauguration de son monument qu'une fois la cérémonie passée. La plus grande partie des élèves et des professeurs de la *Schola* furent dans ce cas.

Quant au monument, il est aussi simple qu'a été l'homme dont il doit perpétuer le souvenir : une plaque de marbre dans laquelle est enchâssé un médaillon reproduisant les traits de notre regretté ami. Une inscription, placée au-dessous, rappelle, en quelques mots, ses deux œuvres principales : la création des *Chanteurs de Saint-Gervais* et la fondation de la *Schola Cantorum*.

Le médaillon est dû au sculpteur Alfred Lenoir.

L. Saint-Requier.

= *Les Chanteurs de Saint-Gervais*. — A l'occasion de la fête de la Toussaint, les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont entièrement consacré leur audition aux œuvres de Palestrina. Ils ont exécuté la très intéressante messe *Iste confessor* (dont le *Sanctus* surtout est une merveille), le *Salvator mundi*, plein de détails charmants (voir la façon dont sont amenés les mots *Virgines Domini*) et le *Verbum caro*, type parfait d'une musique véritablement adorante et priante, agenouillée humblement devant la majesté de l'Éternel.

Toutes ces œuvres font partie du *Nouveau Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais*, dont la publication vient d'être commencée par Mr Saint-Requier. Les vingt premiers numéros sont parus, d'autres sont en préparation.

Continuant leurs traditions, les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont repris leurs « voyages de propagande »: des auditions religieuses et profanes ont été données par eux à Valence, Saint-Étienne, Annonay, Lyon, du 19 au 23 novembre. — Un petit groupe s'est fait entendre à Compiègne le dimanche 10, à l'église Saint-Germain.

D. L. R.

## Les Propres diocésains; la prononciation latine.

La mise en pratique *imminente* de l'Antiphonaire Vatican, qui sera paru au moment où paraîtra ce numéro, et du chant grégorien officiel, précipitent, un peu partout, la refonte musicale des « Propres » diocésains. A l'heure actuelle, parmi les diocèses français ayant déjà achevé cette refonte ou sur le point de la promulguer, nous comptons Reims, Rouen, Rennes, Nevers, Évreux, Annecy, Carcassonne, Orléans, Amiens, Périgueux, Grenoble, Saint-Claude, Auch, Besançon, Limoges Saint-Dié, Nancy, etc.

Cette mise en usage des nouveaux chants, ou des chants corrigés, des Propres, amène parfois des indications, des avis, des prescriptions intéressantes de l'autorité ecclésiastique, publiées dans les *Semaines religieuses.* C'est ainsi que nous empruntons au *Dimanche*, Semaine religieuse du diocèse d'Amiens, n° du 20 octobre, les résolutions suivantes de la Commission diocésaine de musique sacrée :

«... La Commission, chargée de promouvoir de la manière la plus sûre et la plus prompte, la réalisation de la Réforme grégorienne, est unanime à vouloir que la méthode adoptée soit partout la même dans le diocèse, et que, partout, les questions d'école, toujours énervantes et irritantes, soient écartées : c'est le seul moyen d'aboutir à des résultats et de procurer l'unité.

En conséquence :

En conformité avec la volonté expresse du Souverain Pontife et avec les décrets formels de la Sacrée Congrégation des Rites qui n'approuvent et ne recommandent hautement que les principes d'exécution exposés en tête du Graduel Vatican ;

D'accord avec les musiciens et maîtres de chapelle les plus autorisés par leur science et leur pratique du chant grégorien, unanimes à proclamer que les susdits principes indiquent largement et clairement aux chanteurs tout ce qui leur est nécessaire de savoir pour bien exécuter les mélodies grégoriennes ;

La Commission statue que cette méthode qui n'est autre que celle du Révérendissime Dom Pothier sera la méthode officielle du diocèse et demande qu'elle soit consacrée comme telle par l'autorité diocésaine.

D'ailleurs, à l'avantage d'être authentique, cette méthode joint celui, très précieux, d'être de toutes la plus simple et la moins compliquée. Elle est exposée de manière très didactique dans plusieurs petits traités déjà signalés dans le *Dimanche*, et ceux-ci sont à la portée de tous les esprits comme de toutes les bourses.

... L'impression de nos chants Propres, pour les présenter à l'approbation de la Sacrée Congrégation des Rites, sera un peu retardée du fait que cette Congrégation devra auparavant examiner et approuver *le texte littéraire des séquences dont l'autorité diocésaine demande le rétablissement à la messe.*

Monseigneur l'Evêque, dans son très prochain voyage *ad limina*, fera toute diligence auprès de la Sacrée Congrégation des Rites et du R. Dom Pothier, et il y a tout lieu d'espérer que Sa Grandeur nous reviendra munie de toutes les autorisations nécessaires. »

Insistons sur ce dernier point, qui indique qu'au diocèse d'Amiens (et en quelques autres aussi) on veut profiter de l'occasion de la refonte musicale pour restaurer

quelques-unes des meilleurs coutumes d'autrefois, dans ce qu'elles ont de rapport avec la saine tradition. Toutes nos félicitations.

Dans le même ordre d'idées, les trente-deux Evêques Protecteurs de l'Institut Catholique de Paris se sont réunis, et ont, en particulier, traité de la réforme de la prononciation latine dans leurs diocèses. La décision à ce sujet ayant été prise au moment où le présent numéro était sous presse, nos lecteurs ne s'étonneront pas de ne point en trouver le détail ici.

= Nous apprenons avec plaisir que M. J. Civil y Castellvi, notre ami, compositeur de talent, et excellent musicien d'église, vient d'être nommé maître de chapelle de la basilique de Saint-Quentin, la fameuse collégiale qu'illustrèrent autrefois tant de noms célèbres dans l'histoire de la musique.

---

# NÉCROLOGIE

---

## M. Edgar TINEL ; M. G. WORTH.

Une illustration de la musique contemporaine et de la musique religieuse vient de disparaître. Edgar Tinel, le grand compositeur belge, qui succéda à Gevaërt, il y a peu d'années, vient de mourir, à cinquante-huit ans. Un de nos prochains numéros consacrera à sa mémoire une étude spéciale.

Au moment où notre fascicule de novembre était sous presse, la nouvelle de la mort de M. G. Worth nous arrivait de Londres. Figure des plus sympathiques, dans le mouvement grégorianiste scientifique, M. Worth, qui appartenait autrefois au clergé « ritualiste », était un converti, que ses études grégoriennes et liturgiques amenèrent à l'Église catholique. Membre de la Commission Pontificale Grégorienne, M. Worth avait récemment produit une intéressante plaquette : en attendant l'apparition de la Vaticane, il avait publié les antiennes des vêpres et des complies du nouveau psautier, à l'usage de la cathédrale de Westminster, en se servant des anciennes mélodies contenues dans les antiphonaires anglais.

R. I. P.





# Hændel et le Messie [1]

Le *Messie* fut écrit à une des époques les plus tourmentées de la vie de Hændel.

Installé depuis 1711 en Angleterre, Hændel s'était engagé, en 1720, dans une lutte de tous les instants avec le public. Comme Lully, il dirigeait un théâtre, une Académie de musique, il tâchait de réformer le goût musical d'une nation. Mais il n'eut jamais les moyens de gouvernement de Lully, qui fut un monarque absolu de la musique française ; et s'il s'appuyait, comme lui, sur la faveur du roi, il s'en fallait de beaucoup que cet appui eût pour lui l'importance qu'il avait pour Lully. Il était dans un pays qui n'obéissait pas au mot d'ordre venu d'en haut, un pays qui n'était pas asservi à l'État, mais libre, d'humeur frondeuse, et, à part une élite, fort peu hospitalier, ennemi de l'étranger. Et l'étranger, c'était lui, aussi bien que son roi hanovrien, dont le patronage le compromettait plus qu'il ne le servait. Il était entouré d'une presse de bouledogues aux redoutables crocs, d'hommes de lettres antimusiciens qui, eux aussi, savaient mordre, de confrères jaloux, de virtuoses orgueilleux, de troupes de comédiens qui se mangeaient les uns les autres, de coteries mondaines, de cabales féminines, de ligues nationalistes. Il était en proie à des embarras financiers, de jour en jour plus inextricables ; et, sans cesse, il lui fallait écrire des pièces nouvelles pour satisfaire la curiosité d'un public que rien ne satisfaisait, qui ne s'intéressait à rien, pour lutter contre la concurrence des arlequinades et des combats d'ours, — écrire, écrire, non pas un opéra par an, comme faisait tranquillement Lully, mais souvent deux ou trois par hiver, sans compter les pièces d'autres compositeurs, qu'il lui fallait faire répéter et diriger.

Vingt ans il avait fait ce métier, sans désarmer jamais, sans jamais user de concessions, de compromis, de ménagements, pas plus avec ses actrices qu'avec leurs protecteurs, les grands seigneurs, les pamphlétaires, et toute la clique qui fait la fortune des théâtres et la gloire ou la ruine des artistes. Il tint tête à l'aristocratie londonienne. La guerre fut âpre, impitoyable, ignoble de la part de ses ennemis. Il ne fut pas de petits moyens dont on n'usât pour l'acculer à la banqueroute.

En 1733, à la suite d'une campagne de presse et de salons, on fit le vide aux concerts où Hændel donnait ses premiers oratorios — sa

1. Une partie de cette étude est extraite d'un portrait de Hændel, publié dans la *Revue de Paris* du 15 avril 1910.

*Debora* — et on réussit à les tuer ; on se répétait déjà, en exultant, que l'Allemand découragé allait repartir pour son pays.

En 1737, brisé de fatigues et de soucis, rongé depuis deux ans par la maladie — qui ne l'avait point empêché d'écrire la superbe *Fête d'Alexandre* et quatre lumineux opéras, — il fut frappé de paralysie ; pendant six mois, ses amis crurent sa raison perdue pour jamais. En son absence, son théâtre ferma ses portes, fit faillite. Les créanciers traquaient le moribond, le menaçaient de la prison.

Il ressuscite. Il écrit, pour son chant de convalescence, *Saül, Israël, Allegro, Penseroso e Moderato*, les *Concertos d'orgue*, les *Trios op.* 5, les *12 Concerti grossi op. 6* — sans parler du *Funeral Anthem* et de trois ou quatre opéras [1]. — Rien n'y fait, la cabale des gens du monde est plus haineuse que jamais. On ne sait en quoi il les avait blessés. Mais ils étaient résolus à le détruire. Ils en vinrent au point de soudoyer de petits voyous, pour aller déchirer dans les rues les affiches des concerts de Hændel [2].

Hændel, écœuré, renonça brusquement à continuer le combat. Il décida de quitter l'Angleterre, où il vivait depuis près de trente ans. Il annonça, pour le 8 avril 1741, son dernier concert.

C'est un fait qu'on remarque souvent dans la vie des grands hommes, qu'au moment où tout semble perdu, où tout est au plus bas, ils sont tout près du faîte. Hændel paraissait définitivement vaincu. A cet instant même, il écrivait l'œuvre qui devait établir sa gloire dans l'univers.

Il quitta Londres. Le lord-lieutenant d'Irlande l'invitait à venir diriger des concerts à Dublin. Ce fut, ainsi qu'il le dit, « *afin d'offrir à cette nation généreuse et polie quelque chose de nouveau* », qu'il composa, du 22 août au 14 septembre 1741, le *Messie*.

*
* *

Au milieu de sa pire misère, il pensait aux plus misérables que lui. En avril 1738, il avait fondé, avec d'autres musiciens anglais, la *Society of Musicians*, pour venir en aide aux musiciens sans ressources et à leurs familles. Si gêné qu'il fût lui-même, il fut plus libéral que tous les autres, dirigeant en 1739, 1740, 1741, au bénéfice de la Société, ses

1. Le tout, en deux ans.

2. Encore en 1745, après le *Messie, Samson, Belsazar, Héraklès*, la cabale se reforma. Bolingbroke et Smollet mentionnent l'acharnement de certaines dames à donner des thés, des fêtes, des représentations, qui n'étaient pas d'usage en carême, les jours où devaient avoir lieu les concerts de Hændel, afin de lui enlever ses auditeurs. Horace Walpole trouve plaisante la mode qui était d'aller à l'Opéra italien, quand Hændel donnait ses séances d'oratorios. Bref, Hændel fut ruiné, une fois de plus ; et si, plus tard, il finit par vaincre, ce fut pour des raisons étrangères à l'art. Il se passa pour lui, en 1746, ce qui se passa pour Beethoven en 1813, après qu'il eut écrit la *Bataille de Vittoria* et ses chants patriotiques pour l'Allemagne soulevée contre Napoléon : Hændel devint, après la bataille de Culloden et les deux oratorios patriotiques : l'*Occasionnal Oratorio* et *Judas Macchabée*, un artiste national. A partir de ce moment, la cabale dut se taire : il était devenu une partie du patrimoine de l'Angleterre ; le lion britannique était à ses côtés.

meilleures œuvres, tous frais payés ; plus tard, il devait faire à la Société le legs le plus important qu'elle reçût : mille livres.

Le *Messie* fut presque uniquement réservé aux bénéfices d'œuvres de charité. La première audition à Dublin, le 12 avril 1742, en fut donnée au profit des pauvres. Le produit du concert fut intégralement partagé entre la Société des Prisonniers pour dettes, l'Infirmerie gratuite des Pauvres et l'Hôpital Mercer de Dublin. Quand le succès du *Messie* se fut affirmé à Londres, — ce qui ne fut pas sans peine [1] — en 1750, Hændel décida d'en donner des auditions annuelles, au bénéfice de l'Hospice des Enfants assistés.

Cet hospice (*Foundling Hospital*), fondé en 1739 par un vieux marin, *pour l'assistance et l'éducation des enfants abandonnés*, dut à Hændel, dit un biographe anglais contemporain, son établissement et sa prospérité. Hændel écrivit pour lui, en 1749, son bel *Anthem for the Foundling Hospital*, où est intercalé déjà l'*Hallelujah* du *Messie*. En 1750, il fut élu *governor* (administrateur) de l'Hospice, après le don qu'il lui avait fait d'un orgue. A partir de cette même année, il dirigea régulièrement, à la chapelle de l'Hospice, une ou deux exécutions par an du *Messie*. Même devenu aveugle, il ne renonça jamais à cette généreuse habitude. De 1750 à 1759, date de la mort de Hændel, le *Messie* rapporta à l'Hospice plus de sept mille livres sterling. Pour mieux réserver à l'Hospice le monopole de l'œuvre, Hændel avait fait défense à son éditeur Walsh d'en rien publier avant sa mort ; et il légua à l'Hospice une copie de la partition avec toutes les parties. Il en avait donné une autre à la Société des Prisonniers pour dettes, de Dublin, « avec permission d'en user, autant qu'elle voudrait, pour leur service ».

Cet amour pour les pauvres inspira à Hændel certains de ses accents les plus intimes, comme telles pages du *Foundling Anthem*, pleines d'une bonté touchante, ou comme l'évocation pathétique des orphelins et des enfants délaissés, dont les voix grêles et pures s'élèvent toutes seules, toutes nues, au milieu d'un chœur triomphal du *Funeral Anthem*.

La charité était pour lui la vraie foi. Il aimait Dieu dans les pauvres.

Un an, presque jour pour jour, avant sa mort, apparaît sur les registres de l'Hospice des Enfants assistés le nom d'une petite Maria Hændel, née le 15 avril 1758. C'était une enfant trouvée, à qui il avait donné son nom.







ROMAIN ROLLAND.

1. Hændel donna le *Messie* seulement trois fois à Londres en 1743, deux fois en 1745, et plus du tout jusqu'en 1749. La cabale des dévots essaya de l'étouffer. Il n'était point permis de mettre le titre de l'oratorio sur l'affiche. On l'appelait : *A sacred oratorio* (*L'oratorio sacré*). Ce ne fut qu'à partir de 1750 que la victoire du *Messie* fut décidée.

# Plan de l'Oratorio

La musique du *Messie* fut écrite en vingt-quatre jours, du 22 août au 14 septembre 1741, comme nous l'apprennent les dates inscrites sur le manuscrit.

Le poème de l'oratorio était de Charles Jennens, un des plus fidèles amis de Hændel, et librettiste de *Belsazar*, grand amateur de poésie et de musique, personnage fort riche, que ses habitudes de luxe et d'ostentation avaient fait surnommer « Soliman le Magnifique ». Pour le *Messie*, le travail de Jennens consista seulement à « centoniser » et versifier des extraits des Saintes Écritures.

La première audition du chef-d'œuvre eut lieu à Dublin, le 13 avril 1742, au profit des pauvres.

« Les solistes étaient M^me^ Avoglio et M^me^ Cibber, que Hændel avait amenées de Londres, et deux « gentlemen » du chœur de la cathédrale de Dublin, dont les noms ne nous sont pas parvenus. Au pupitre de premier violon se tenait Charles Dubourg ; à l'orgue, Maclaine. M^me^ Avoglio, remarquable soprano, chanta plus tard le *Messie* à Londres et fut la première interprète de l'air fameux, avec trompette obligée, *Let the bright Seraphim*, dans l'oratorio *Samson* en 1743. M^me^ Cibber, née Arne, sœur du compositeur Th.-A. Arne (1710-1778) était renommée à la fois comme actrice de tragédie et comme cantatrice ; au timbre touchant de sa voix de contralto, son intelligence dramatique ajoutait un pouvoir d'expression « irrésistible ».

« Une seconde audition du *Messie*, au milieu de laquelle Hændel joua l'un de ses concertos d'orgue, eut lieu le 3 juin 1742. Revenu en Angleterre au mois d'août suivant, Hændel tarda quelques mois à faire connaître son grand ouvrage aux Londoniens. Trois auditions consécutives en furent enfin données, dans la salle du théâtre de Covent Garden, les 23, 24 et 29 mars 1743.

« Puis, à partir de 1750, et chaque année jusqu'à sa mort, le maître présida aux exécutions qui se renouvelèrent dans la chapelle du Foundling Hospital, un établissement charitable que sa générosité avait doté d'un orgue et auquel les auditions du *Messie* valurent de splendides recettes. Encore le 6 avril 1759, une semaine avant sa mort, Hændel, aveugle, y vint assister à la séance dirigée par son élève Smith.

« Chaque fois, ainsi qu'il en avait adopté l'habitude pour tous ses oratorios, il s'asseyait à l'orgue et jouait en guise d' « entr'acte » l'un de ses

concertos, en y ajoutant de longues et magnifiques improvisations »[1].

Ces improvisations, raconte Hawkins, avaient un effet merveilleux… « A l'instant où Hændel se disposait à toucher l'orgue, le silence se faisait, si profond, que l'on retenait son souffle et que la vie semblait suspendue. » Les journaux d'alors ont publié des poésies enthousiastes sur les concertos d'orgue : « Ecoutez, écoutez Hændel l'incomparable qui joue !… Oh ! voyez, quand lui, le puissant homme, fait retentir les forces de l'orgue… Sa main, comme celle du Créateur, conduit son œuvre auguste, avec ordre et grandeur et raison… Silence, bousilleurs dans l'art ! Il ne sert à rien, ici, d'avoir la faveur des lords. Ici, Hændel est roi[2] ! »

…Mais il est temps de revenir au *Messie*. Nous voudrions tenter d'esquisser dans ses grandes lignes l'oratorio tout entier, et sans prétendre donner une analyse détaillée de toutes les beautés de l'œuvre, signaler du moins les plus belles pages (celles aussi qui nous paraissent plus belles encore que les autres, ou plus émues), et en laissant parler, le plus souvent possible, des auteurs qui ont voué à Hændel et à son œuvre le culte de leur admiration et de leur talent.

Le titre de l'œuvre pourrait bien être : *Rédemption*. En effet, l'auteur célèbre plutôt l'*idée* de rédemption que la *personnalité* du Messie Rédempteur, qui ne serait plus alors qu'un héros principal d'oratorio.

Rochlitz [3], célèbre critique musical contemporain de Beethoven, l'avait très bien compris, quand il appelait le *Messie* « la cantate de tout le genre humain racheté, réuni pour célébrer sa reconnaissance ». La beauté intime de l'œuvre sera donc plutôt d'ordre architectural, qu'épique ou dramatique. Ce ne sera pas la compassion qui dominera, mais la Foi robuste, qui soulèvera les montagnes sonores de l'*Hallelujah* et de l'*Amen* final.

Une seule fois, Hændel s'arrêtera pour pleurer : c'est au haut du Golgotha. Alors la musique se fait toute petite, frissonnante, et rien qu'humaine ; plus de chœurs aux lignes arrêtées, plus d'*arie* à forme traditionnelle, mais trois *récits dramatiques* du ténor, — d'un côté : la haine aveugle, de l'autre : l'amour infini ! Les syllabes lourdes de terreur et de compassion, tombent une à une, comme les gouttes d'une sueur d'agonie : musique abîmée dans la douleur et dans la tendresse, véritable recoin d'une chapelle sombre et retirée, aux vitraux sanglants, dans une cathédrale de lumière.

∴

La première partie de l'Oratorio est consacrée à la préparation, à l'avènement du Messie, et au récit de sa naissance, de sa vie, de son enseignement et de ses miracles.

1. Michel Brenet. Extrait du programme de la première audition du *Messie*, donnée par la Société G.-F. Hændel, le 23 avril 1910, au Trocadéro.
2. Cité par Romain Rolland, *Hændel*, Alcan, 1910.
3. *Für Freunde der Tonkunst*, Leipzig (1824-1832).

L'*Ouverture* est composée à la manière des ouvertures de Lully : un *Lent* et un *Vif* fugué. Ces deux mouvements restent dans la même tonalité sombre (*mi* mineur) : toute l'humanité gémit et soupire, elle va succomber.

Un récit de ténor s'enchaîne à cette ouverture : « Consolez mon peuple ! dit votre Dieu ! » Ce récit, destiné à faire contraste avec l'ouverture, *doit s'enchaîner à celle-ci sans interruption* ; sa tonalité de *mi majeur* qui s'oppose, tout à coup, au *mineur* du début fait alors vraiment briller au sortir de l'ombre « la fine lumière consolatrice » : Parlez au cœur de Jérusalem ! et criez-lui : Que sa servitude est finie...

En écoutant ce récit, on sent profondément comme Hændel sait rendre, en quelques notes, l'impression de la foule ou de l'étendue infinie : « C'est à toutes les races que s'adresse cet ordre d'espérer. Les trois ou quatre notes qui l'édictent ont une telle ampleur, qu'elles semblent porter en elles et comprendre pour ainsi dire en leur courbe immense tout le bienfait de la Rédemption et le salut du monde entier [1]. »

— « Alors, la gloire du Seigneur apparaîtra ! » chante le chœur, dans une langue musicale d'une force, d'une simplicité, et surtout d'une *sonorité vocale* magnifique.

Dans un célèbre récit, la basse, au bruit de roulades qui sont de « vrais tonnerres », commente la parole de Javeh : « Une fois encore, et, sous peu, j'ébranlerai les cieux et la terre, les monts et les mers, et le Seigneur que vous cherchez apparaîtra... » Cependant, le contralto annonce le Messie, et célèbre d'avance sa tendresse infinie. Le chœur s'associe à son chant et le répète avec confiance...

Suit un air sombre et expressif de la basse, décrivant les ténèbres où étaient plongés les peuples, avant la naissance du Sauveur : la mélodie rampe de façon tortueuse et embarrassée, figurant admirablement la marche des nations dans l'obscurité.

Bientôt, la joie s'allume parmi l'univers, le chœur chante l'Enfant qui va naître. La nouvelle se propage à travers les masses vocales et instrumentales comme un immense incendie, dans un *crescendo* grandiose, entrecoupé d'acclamations formidables : « L'Admirable ! Le Conseiller ! Le Dieu fort ! Père éternel ! Prince de paix ! »

Voici Noël ! Une charmante pastorale ouvre la scène. Hændel s'est souvenu de la mélodie des « pifferari », bergers calabrais, qu'il avait entendus pendant son séjour en Italie en 1709. Le soprano raconte la nuit sainte, cependant que les violons semblent « frissonner au vent de la nuit », et les anges descendent sur la terre ; leurs voix viennent de loin, se rapprochent, chantant : « Gloire à Dieu, au plus haut des cieux ! » les trompettes éclatent à l'orchestre, le chœur exulte ; mais déjà les divins messagers s'éloignent, cependant que la joie inonde le monde : « Tressaille, ô fille de Sion ! » chante le soprano dans un air à vocalises éperdues : « Pousse des cris d'allégresse, fille de Jérusalem ! Voici que ton Roi vient à toi !... Il parlera de paix aux nations ! »

1. Camille Bellaigue, *Les Époques de la musique*, Paris, Delagrave.

— « Il viendra nous guérir et nous consoler », reprend l'alto, avec la joie mêlée de larmes dont Homère a laissé l'inoubliable description. Il sera le bon Pasteur : les deux voix échangent la douce mélodie [1], et le chœur, s'unissant à leur confiance et leur bonne volonté, promet soumission et fidélité.

Et ce chœur, à l'émotion douce et contenue, est charmant ; chaque partie vocale semble tresser des guirlandes de fleurs : « Ses lois sont douces ! son joug facile ! c'est la loi d'amour ! »

Grâce et suavité ! toute la beauté du christianisme est révélée dans ce chœur ! Non ! ce n'est point là de la musique sans vie et sans expression ! mais bien plutôt une de ces pages émues, illuminées d'un symbolisme ingénu et profond, qu'une exécution froide et lourde peut rendre, à la vérité, insupportable et monotone.

« Dans cet aimable cantique, dit M. Bellaigue [2], Hændel allège le style de ses grands devanciers ; il entr'ouvre la fenêtre, que Haydn et Mozart ouvriront bientôt toute grande. De cette fenêtre, il voit un peu de nature, un peu d'horizon... Toutefois, Hændel parle rarement à voix basse ; il possède surtout l'éclat et l'énergie, la griffe du lion de Juda. »

(*A suivre.*) FÉLIX RAUGEL.

1. Hændel a écrit *deux* versions de cet air, qui célèbre en une langue musicale si touchante le Bon Pasteur.

Dans la première version, les deux parties ou « couplets » de ce si doux cantique sont confiés au *soprano seul* et sont notés tous deux en *si* bémol. C'est cette première version que donnent :

1° Le manuscrit autographe (Buckingham Palast) ;

2° La copie (faite par Smith) qui servit à Hændel pour diriger, à Dublin, la première exécution de son œuvre (Oxford, Tenbury College), copie couverte d'observations et d'annotations écrites de la main même de Hændel, ou dictées par l'auteur à Smith, son secrétaire et ami ;

3° Une autre copie, du même Christophe Smith, aujourd'hui en la possession de M. Otto Goldsmidt (Londres).

C'est cette première version que préférait Mozart, et, de nos jours, le regretté maître Alex. Guilmant.

La seconde version, également de Hændel, transpose en *fa* la première partie de l'air, pour le faire chanter par un *contralto*, le soprano reprenant la seconde partie en *si* bémol, ce qui forme un chant alterné que l'on nomme en Allemagne : *Wechselgesang*. Cette version, que préférait Charles Lamoureux, existe également dans le manuscrit d'Oxford, cité plus haut, mais se trouve seule dans une troisième copie de la partition (faite encore par Smith), et qui repose aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Hamburg.

Pour plus d'explications sur les véritables sources du *Messie* : cf. M. Seiffert, préface au vol. 45 de la grande édition Hændel (Breitkopf), et nos *Notes sur l'orchestration du Messie*, Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*.

2. C. Bellaigue, *La Religion dans la musique*. (*Revue des Deux Mondes*. Tome LXXVIII (1887).





# Des précurseurs du *Motu proprio* à son application (*suite*)

## II. — **Règles pour les Supérieurs des Eglises.**

13. Les RR. Curés, les Supérieurs des églises et chapelles, comme aussi les Préfets de la musique dans les chapitres doivent parfaitement connaître les prescriptions ecclésiastiques relatives à la musique sacrée, et les faire connaître aux maîtres-directeurs, aux organistes et aux chantres, en imposant et en exigeant l'observation. Ils seront considérés comme directement responsables, solidairement avec le maître-directeur, des transgressions qu'à cet égard l'on aurait à déplorer dans leurs églises.

14. Ils ne pourront confier l'exécution de la musique qu'aux maîtres approuvés par l'Autorité ecclésiastique compétente et inscrits sur le registre de la S. Visite Apostolique ; ils ne devront permettre ou tolérer l'exécution de compositions non approuvées.

15. Ils veilleront à ce que les compositions choisies soient convenablement interprétées par un nombre suffisant de chantres, capables d'une exécution digne de la liturgie et de l'art, et c'est pourquoi les chantres devront se réunir périodiquement pour les répétitions jugées nécessaires. Mais pour cela, il est nécessaire que les maîtres et exécutants soient équitablement rétribués. Par conséquent, dans le budget annuel de chaque église, on devra fixer la somme destinée à cette fin, et, pour ce motif aussi, on devra diminuer les dépenses des pompes ou solennités fastueuses.

16. Dans les instructions paroissiales ou autres occasions propices, par eux-mêmes ou par le secours d'orateurs sacrés, ils devront expliquer au peuple les intentions élevées du Saint-Père, en insistant sur la réforme de la musique sacrée, invitant les fidèles à les seconder, spécialement en prenant une part active aux fonctions saintes, par le chant des parties communes de la messe solennelle (*Kyrie*, *Gloria*, etc.), par le chant de la psalmodie, des hymnes plus connues et des cantiques en langue vulgaire.

17. Dans ce but, que les RR. Curés, Recteurs et Supérieurs, spécialement des églises principales, mettent tout leur zèle, en se servant de

l'aide d'une personne compétente et capable, à fonder leur *Schola cantorum* particulière. Que les Congrégations, les Confraternités, et les sociétés catholiques de Rome, les écoles populaires, et les patronages, etc..., s'emploient à promouvoir efficacement l'instruction de leurs membres dans le chant sacré populaire; enfin, que la direction diocésaine et chacune des directions paroissiales agissent dans le même sens, faisant en sorte que cette noble entreprise soit accueillie par les diverses associations et établie dans leurs statuts. En même temps, que les Congrégations et les Instituts d'éducation de femmes l'acceptent comme leur œuvre propre, afin que les filles et les garçons, prenant part aux fonctions sacrées, chantent eux aussi la partie qui regarde le peuple, servant d'exemple et d'encouragement au reste des fidèles.

18. Pour éviter les excès et abus de quelque genre que ce soit dans les mélodies et dans les chants populaires, tous devront agir, et toujours, conformément aux directions et sous la surveillance de notre Commission romaine de musique sacrée, aidée par l'appui de l'Association italienne de Sainte-Cécile.

## Dispositions particulières.

19. Toute *Schola cantorum* ou *Maîtrise* aura sa bibliothèque musicale particulière pour les exécutions ordinaires de l'église, et possédera avant tout un nombre suffisant de livres grégoriens de l'édition vaticane. Pour plus grande uniformité dans l'exécution du chant grégorien dans les diverses églises de Rome, on pourra les adopter avec l'adjonction des signes rythmiques solesmiens [1].

Les compositions musicales destinées aux fonctions d'église, si elles n'appartiennent pas à l'antique polyphonie classique, devront avoir l'approbation de notre Commission romaine de musique sacrée; en général, on peut considérer comme approuvées ces messes publiées et approuvées déjà par l'Association Sainte-Cécile d'Italie et d'Allemagne.

L'approbation sera refusée à toutes les compositions de style défendu, quand bien même elles seraient présentées avec des coupures et des modifications. Le *Motu proprio* déclare, en effet, que la « structure intime, le rythme, et ce qu'on appelle le *conventionalisme* de ce style ne se plient que malaisément aux exigences de la vraie musique sacrée ».

20. Rappelons qu'il n'est pas permis d'omettre le chant de quelqu'une des parties prescrites, propres ou communes, de la messe, de l'office ou d'autres fonctions. Quand le rite l'exige, on devra donc répéter intégralement toutes les antiennes des psaumes et des cantiques. Quand parfois il est permis qu'une partie du texte liturgique soit suppléée par l'orgue, ce texte devra être récité à voix bien intelligible, au chœur, ou par les chantres eux-mêmes *recto tono*. En outre, on doit faire disparaître l'usage de ce qu'on appelle les contrepoints exécutés par cœur, dans le

1. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, XVIII, 115.

chant et dans la répétition des antiennes, dans les répons et traits, etc. Quand ces parties ne s'exécutent pas en grégorien, elles devront être chantées d'une façon qui leur soit propre et qui demeure convenable.

21. La *voix seule* ne doit pas entièrement dominer dans une composition musicale sacrée, mais avoir seulement le caractère de simple passage ou trait mélodique strictement lié au reste de la composition.

22. Au sujet des vêpres, nous rappelons que, conformément aux prescriptions du *Cérémonial des Évêques*, cet office doit être exécuté en grégorien, suivant la vraie et pure tradition de l'Église, par le chant psalmodique et antiphonique. Le caractère propre de cette prière liturgique n'est pas cependant dénaturé quand les psaumes, les hymnes et les cantiques se chantent en grégorien alterné, comme le dit le *Motu proprio*, avec ce qu'on appelle les faux-bourdons ou avec des versets du même genre composés convenablement. Nous recommandons donc vivement qu'on généralise l'usage de chanter ainsi les vêpres, en faisant prendre une part active au clergé et au peuple, en plus de la Chapelle ou de la *Schola*. Bien que, par concession, on puisse exécuter les psaumes entièrement composés en musique, pourvu que cette composition conserve le caractère de la psalmodie, nous avertissons qu'on devra user de cette concession avec une grande réserve et seulement quelquefois et non pour tous les psaumes des vêpres (la même règle s'applique aux complies solennelles), afin de ne pas transformer la fonction liturgique en un divertissement musical, auquel le clergé et le peuple se contentent d'assister sans y prendre une part active. Par conséquent les Révérendissimes chanoines et les religieux astreints au chœur devront mettre tout leur soin et leur diligence pour bien psalmodier et bien exécuter les mélodies liturgiques, soit qu'ils chantent seuls, soit qu'ils alternent avec les chantres, nonobstant toute coutume contraire, gardant pour certain le principe général du *Motu proprio* qu'un office religieux ne perd rien de sa solennité quand il n'est accompagné d'aucune autre musique que du chant grégorien.

23. Les organistes, dans l'accompagnement, devront avoir très grand soin de ne pas écraser les voix par une régistration habituellement trop forte, spécialement par l'abus des anches ; cette discrétion s'observera surtout dans l'accompagnement du chant grégorien. Ils devront faire usage, même dans les intermèdes, de morceaux écrits et approuvés.

24. Sans une autorisation spéciale, qu'on demandera chaque fois à la S. Visite Apostolique, il n'est pas permis de jouer d'autre instrument à l'église en dehors de l'orgue et de l'harmonium, et nous prévenons qu'il n'est pas dans notre intention d'accorder une telle permission, si ce n'est en quelque cas particulier et tout à fait exceptionnel. Cette autorisation sera donc demandée, à chaque fois, pour permettre aux sociétés musicales de jouer dans les processions en dehors de l'église, à condition, toutefois, que, dans ces circonstances, le concert musical se borne à exécuter des morceaux religieux expressément composés à cette fin, ou mieux encore pour accompagner quelque cantique exécuté en latin ou en langue vulgaire par les chanteurs ou les fidèles.

25. On montrera un soin spécial pour le choix de la musique dans les fonctions cardinalices ou épiscopales suivant l'importance de la solennité prescrite (Décret de la S. C. de la Cérémoniale, 30 mars 1911). Ce même décret rappelle la règle qui exige que les messes célébrées par un Révérendissime Cardinal soient accompagnées du chant grégorien ou de la musique à voix seules. Pendant ces Messes pontificales, on n'entend pas exclure le jeu de l'orgue, pour l'accompagnement du grégorien ou dans les intermèdes, conformément à la rubrique.

26. Dans les féries et dans les dimanches de l'Avent et du Carême, sauf les dimanches *Gaudete* et *Làetare*, le jeu d'un instrument quelconque est défendu, même comme simple accompagnement des voix. Toutefois on pourra tolérer l'accompagnement discret de l'orgue ou de l'harmonium uniquement pour soutenir les voix, seulement quand on exécute le chant grégorien et dans le cas de vraie nécessité reconnu par nous. Le jeu d'un instrument quelconque, même comme simple accompagnement des voix, reste absolument défendu dans les offices liturgiques des trois derniers jours de la Semaine Sainte.

27. Dans les messes chantées de *Requiem*, on pourra tolérer l'usage de l'orgue ou de l'harmonium, mais seulement pour accompagner les voix. Aux messes privées de *Requiem*, le jeu d'un instrument quelconque n'est pas permis.

28. Pendant les messes basses célébrées avec solennité, on pourra chanter des motets ou jouer de l'orgue, conformément à la rubrique. Toutefois on s'arrangera de façon que les chants et les morceaux d'orgue se fassent entendre en dehors du temps où le prêtre récite les oraisons à haute voix, c'est-à-dire : pendant le temps de la préparation et de l'action de grâces, de l'*Offertoire* à la *Préface*, du *Sanctus* au *Pater*, de l'*Agnus Dei* à la *Postcommunion*, en faisant cesser opportunément le chant et le jeu de l'orgue pendant la récitation du *Confiteor* et de l'*Ecce Agnus Dei*, si on donne la Communion.

29. Pendant les messes privées et dans les offices qui ne sont pas strictement liturgiques (ex. : triduum, neuvaine, etc.), à l'exposition du Très-Saint-Sacrement, sont permis les chants même en langue vulgaire, pourvu que le texte littéraire et musical ait été approuvé par l'Autorité ecclésiastique compétente. En exposant le Très-Saint-Sacrement on ne devra chanter que des invocations ou motets eucharistiques; le chant du *Tantum ergo* et du *Genitori*, avant la bénédiction du Très-Saint-Sacrement, devra être suivi immédiatement de l'*Oremus* et de la bénédiction; il n'est pas permis, pendant la suite de ces dernières cérémonies, de chanter autre chose en latin ou en langue vulgaire.

30. Nous faisons remarquer que c'est une erreur d'admettre, comme quelques-uns l'ont imaginé, des offices non strictement liturgiques ou extra-liturgiques pendant lesquels on puisse exécuter des compositions musicales de style libre et déjà condamnées ou inadmissibles pour les offices liturgiques. Il convient, au contraire, d'exiger le style digne et sérieux pour toute musique qu'on exécute dans le lieu saint dans une

fonction sacrée quelconque; — pour celle de la liturgie solennelle, d'autres règles particulières sont prescrites.

31. Dans les six mois qui suivront la publication du présent règlement, toutes les *cantorie* [1] devront être pourvues de jalousies ou de grilles, qui puissent cacher aux fidèles la vue des chantres; en même temps on supprimera les rehaussements intérieurs qui rendraient inutiles l'apposition des grilles.

32. Les plans de restauration et d'acquisition de nouvelles orgues, tant pour le côté technique que pour le point de vue artistique, comme aussi pour la place ou la construction des *cantorie*, devront être soumis à la Commission romaine de la musique sacrée; il est, en effet, inutile de remarquer qu'un bon instrument est un facteur principal pour obtenir de bonnes exécutions de musique sacrée.

De Notre Résidence, le 2 février 1912.

PIERRE,
*Cardinal-Vicaire.*

1. Emplacement ou tribune réservée à la chapelle musicale.





# PETITE CORRESPONDANCE

N. B. — *Il est répondu dans cette rubrique aux demandes de renseignements susceptibles d'intéresser nos lecteurs. La réponse sera donnée ici même, sauf pour les personnes qui désireraient une réponse personnelle.*

*En raison des nombreuses demandes de renseignements qui nous sont adressées par nos abonnés ou autres personnes, il ne nous sera possible de répondre personnellement désormais qu'aux lettres qui contiendront o fr. 30 en timbres-poste.*

*Dans cette rubrique, nous insérerons volontiers au titre* Demandes *les questions qui nous seront envoyées par nos abonnés. Les personnes autres voudront bien, pour frais d'insertion, joindre o fr. 30 à leur demande.*

## Réponses

M. A. B..., pour documenter plus amplement une réponse donnée dans un de nos derniers numéros, à l'adresse de M..., a l'amabilité de nous envoyer la bibliographie suivante, sur des livres ou brochures ayant trait à la facture française de l'orgue :

*La Facture moderne, étudiée à l'orgue de Saint-Eustache*, par l'abbé Ply, Perrin et Marinet, Lyon, 1880 ; Lamazon : *Étude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture moderne* (E. Repos, rue Bonaparte, 70, épuisé) ; Eug. de Bricqueville : *Notes historiques et critiques sur l'orgue*, in-8o, 1899 (Fischbacher, 33, rue de Seine) ; Cavaillé-Coll : *De l'orgue et de son architecture* ; Charles Locher : *Les Jeux d'orgue*, 106 pages (Fischbacher) ; Marmontel : *Histoire du piano*, 31 pages sur l'orgue (Heugel) ; Couwenbergh : *L'Orgue ancien et moderne* (facture belge), (Fischbacher.)

---







# BIBLIOGRAPHIE

G. Caullet : **Musiciens de la collégiale Notre-Dame à Courtrai,** *d'après leurs testaments*, grand in-8° de 194 pages, avec quatre grandes planches phototypiques. Courtrai (Belgique), librairie « Flandria ».

Le bel et bon livre ! Sujet en apparence ingrat, que de parler des musiciens d'une collégiale d'après leurs testaments, mais sujet combien fécond ! Il est vrai qu'il y a collégiale et collégiale ; mais les Flamands peuvent être fiers de celle de Courtrai. Pendant près de deux siècles, la musique en particulier y brilla d'un éclat incomparable ; le livre de M. Caullet est donc, par sa matière même, vraiment intéressant. L'auteur, tant par la bonne fortune qu'il eut de mettre la main sur d'inestimables documents que par la façon dont il les a groupés, a droit aux remerciements de tous les amis de l'art musical.

Un « aperçu général sur l'art musical en l'église Notre-Dame », du xiv^e^ siècle au xviii^e^, mais surtout à l'époque de la Renaissance, ouvre le volume. Malgré les détails vivants, relevés par M. Caullet, l'auteur eût facilement pu détailler plus encore cette exposition. Les documents mêmes qu'il publie l'indiquent : les extraits, par exemple, des actes capitulaires, sur l'enseignement du chant grégorien et la psalmodie (n^os^ 230, 234, 283), sur les répétitions de chant aux enfants de la maîtrise (n° 242), sur l'office et les émoluments de l'organiste (n^os^ 262, 280, etc.), voilà quelques-uns des points que l'aperçu de M. Caullet aurait pu mettre en lumière. Peut-être l'auteur se réserve-t-il de les mettre à contribution pour une histoire complète du chœur de Courtrai ?

Or, elle serait intéressante, cette histoire. Les noms mêmes que contient le livre en fournissent la preuve, et les vingt ou trente pages de documents, de 1485 à 1518, publiés par M. Caullet sur Pierre de La Rue, l'admirable maître, donnent, à elles seules, une grande valeur à cet ouvrage. Ce vieux musicien, dont l'œuvre est un des plus beaux joyaux de l'art franco-flamand de la fin du xv^e^ siècle, est investi d'un canonicat à Courtrai, en 1505 : il y finit ses jours le 20 novembre 1518. M. Caullet a réuni là tout ce qu'il a été possible de réunir sur Pierre de La Rue, et les détails sur ses dalmatiques (car il était diacre), sur sa dernière maladie, sa mort, son enterrement et ce qui suivit, son épitaphe, où l'on vante sa charité et sa chasteté, sont hautement curieux et enrichissent de beaucoup ce que Van der Straeten avait déjà publié dans son grand ouvrage sur les musiciens des Pays-Bas. M. Caullet a ainsi pu retrouver toute une partie de cette famille de La Rue, qui était vraisemblablement de Tournai. Pierre de La Rue n'était certainement pas Picard, comme l'a cru Fétis. Il n'y a pas non plus à le confondre avec « Petrus de Ruella », régent de Sorbonne, ce qu'avait déjà pensé Eitner (*Quellen-Lexicon*, vi, 54). Deux splendides photographies d'enluminures de copies d'œuvres de Pierre de La Rue illustrent cet article, que j'ai choisi, entre les autres, pour montrer le grand intérêt du beau travail de M. Caullet.

L'auteur ne semble pas avoir connu, — c'est assez fréquent à l'étranger — les travaux modernes français qui auraient pu lui être utiles, tels que l'*Histoire de la maîtrise et du chœur de Notre-Dame de Paris*, par l'abbé Chartier, ou les *Musiciens de la Sainte-Chapelle*, de M. Michel Brenet. Ainsi, Jean Conseil, le compositeur du xvi^e^ siècle, ne doit pas être flamand, puisqu'il était clerc du diocèse de Paris (Brenet, p. 52) ; le Jean Baillet, *succentor* de Courtrai, en 1567, ne peut être le Jean Baillet de Paris, mort en 1541, et Jean-François Lallouette, dont le nom de famille se retrouve chez des musiciens de Courtrai, ne fut pas maître de chapelle

de Notre-Dame de Versailles, mais de Notre-Dame de Paris (Chartier, *passim*). Mais *ubi plura nitent, non ego paucis offendar maculis.*

Amédée Gastoué.

Peter Wagner: **Neumenkunde**, *Paläographie des liturgischen Gesanges*, 2e édition, améliorée et augmentée, grand in-8o de xvi et 506 pages, avec nombreuses phototypies et transcriptions musicales. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 12 M. (15 francs).

Ce livre forme le second tome des études du Dr Wagner sur « l'introduction aux mélodies grégoriennes », dont son livre des *Origines et développement du chant liturgique* est le premier volume. Malgré son sous-titre modeste de « manuel de la science du plain-chant », ce *Neumenkunde*, cet « art des neumes », est un ouvrage considérable. Il y a quelques années, j'en louais fort la première édition : j'aurais les mêmes éloges pour cette seconde. Mais, quelque augmentation que j'accorde à ces éloges, il n'en ira pas cette fois sans quelque critique, que mon éminent confrère me pardonnera de lui faire.

Tout d'abord, je ne dirai rien sur le plan de l'ouvrage et son détail que je n'aie déjà dit. Les diverses espèces de notations usitées au moyen âge dans le chant liturgique sont successivement exposées dans un détail, avec un luxe de détails et de documentation considérable. Et cette deuxième édition du livre de M. Wagner contient, de plus, trois chapitres très fouillés sur les signes des lectionnaires orientaux et occidentaux, les neumes byzantins, russes et arméniens.

Mais là n'est pas la principale caractéristique du travail.

On sait pertinemment que le langage musical courant du moyen âge, en ce qui concernait le chant liturgique, nommait *brève* la note simple, quelle que soit sa forme, et *longue* la note double ou le groupe de deux notes.

Or, à côté de cette manière de s'exprimer, conforme au langage antique, et qui persista longtemps, — puisque depuis l'Anonyme Vatican du xe siècle jusqu'au tableau de neumes de Louvain (page 374), du xive, elle est constante, — on remarque, en quelques traités ordinairement des plus anciens, une autre façon d'expliquer les termes de *brève* et de *longue*, non plus dans le sens de la durée seule, qui résulte de l'émission ou de la tenue des sons, mais de la forme même du signe musical qui sert à les écrire. Aussitôt, l'esprit se reporte à la notation proportionnelle du xiiie siècle (origine de la moderne), dont les inventeurs ont sans doute puisé l'idée dans quelque habitude plus ancienne : toutefois, ici, il ne sert à rien d'évoquer cette image ; certaine convention de signes longs et brefs, que va exposer M. le Dr Wagner, n'existait plus depuis longtemps quand la *notation proportionnelle* est née. L'auteur a voulu, jusqu'au fond, élucider, traités et manuscrits notés en main, le sens *précis* dans lequel les musiciens, du ixe siècle au milieu environ du xie, entendaient les termes de *longa* et de *brevis* appliqués, entendons-nous bien, à la figure des notes. M. Wagner avait déjà exposé, dans le *Jahrbuch der Bibliothek Peters für 1910*, paru l'an dernier, le premier résultat de ses recherches et de son interprétation : je n'en avais point parlé, attendant l'occasion actuelle de le faire avec plus d'ampleur.

Or, guidé par un passage, évidemment difficile d'interprétation, du *Musica enchiriadis*, que les mensuralistes nous opposent depuis longtemps, et dont, jusqu'ici, on n'a rien pu tirer de concluant, notre confrère s'est efforcé de retrouver si, effectivement, on ne s'était pas plus ou moins servi, du ixe siècle au xie siècle, de formes différentes de notes pour indiquer la durée.

Et, d'un texte nouveau du ms. C 58.275 de la bibliothèque de Zurich (voir p. 369), où la scansion d'un hexamètre dactylique est indiquée par la *virga* et le *punctum*, il résulte qu'en effet, *certaines écoles de la période IXe-XIe siècle ont, dans les groupes* [1] *de notes, indiqué par la* virga *les notes longues, et par le* punctum, *les brèves*,

1. Dans les groupes seulement, car M. Wagner démontre, avec plus encore de surabondance de preuves qu'on ne l'avait fait jusqu'ici (Dom Pothier, Dom Moc-

ce qui concorde avec le dire du pseudo-Hucbald. Cela paraissait, jusqu'ici, possible, ou, à d'autres, probable : les travaux de M. Wagner montrent que cela est certain.

Mais quel guide a-t-on dans la distinction de ces *virga-longue* et *punctum-brève* ? M. Wagner a démontré, tout d'abord, que ce *punctum* n'est pas du tout celui que nous nommons ainsi habituellement ; celui-ci était, lui aussi, une *virga*, mais couchée, *virga jacens*, par opposition à la *virga recta*. Le *punctum* de ces auteurs c'est donc un simple point rond. Les auteurs ou les notateurs qui employaient ces signes entendaient donc par *longue* exactement la *brève* des autres, de sorte que la *brève* des premiers équivaudrait à une hypothétique *semi-brève* des seconds. C'est le premier témoin historique de l'emploi, timide encore, de « diminutions » dans le rythme musical.

Car, hâtons-nous de le dire, à prendre ces petits points ronds dans cette acception, ceux-ci, qui détermineraient ces fameuses semi-brèves, sont fort rares. Aussi M. Wagner a-t-il tenté d'appliquer la même mesure aux neumes « en crochet », aux notes qui, dans les systèmes sangallien et italien des neumes, ont une forme arrondie. Ici, — sauf pour certains cas de liquescences, — j'ai quelque peine à suivre l'auteur; car, pour s'appuyer, il se heurte, à mon avis, à des idendifications systématiques et plutôt contradictoires. Il est certain, par exemple, que l'*Anonymus Vaticanus* (p. 356) fait, de diverses notes recourbées, des *brèves*; mais le même traité appelle aussi *brèves* les notes simples, et *longue* un groupe de notes ; contradiction. Aurélien de Réomé nomme pareillement *brève* chacune des notes du *strophicus*, mais rien ne prouve que pour lui les autres notes sont longues. Aussi, dans la détermination des neumes arrondis, M. Wagner a-t-il dû, à diverses reprises, faire des réserves ; c'est là le point faible de son système, qui a éclairci et vivement éclairé certains détails de la question, mais, à mon avis, en a plutôt brouillé quelques autres.

(*A suivre.*) A. Gastoué.

**Jahresbericht der Königlichen Bibliothek zu Berlin** *für das Jahr* 1911-1912.

Le compte rendu annuel de la Bibliothèque royale de Berlin, qui vient de paraître, apporte les preuves de l'accroissement incessant de la bibliothèque, spécialement dans les fonds musicaux. En 1911, le fonds « Musiksammlung » s'est enrichi de 4,068 pièces nouvelles, dont 2.120 d'ancienne musique, et 200 manuscrits, et cela sans compter le fonds spécial de musique allemande. Beaucoup de ces pièces sont des dons, dont un bon nombre proviennent de la Bibliothèque de Bülow; d'autres ont été acquises grâce à de grands crédits affectés par l'État prussien, afin de permettre aux administrateurs de la bibliothèque de ne laisser échapper aucune occasion intéressante.

N. R. **Les Psaumes d'après le « Cantorinus »**, *avec accompagnement d'orgue*. 2 fr. 50. Namur, Wesmael-Charlier, éditeur.

Excellente et très pratique publication, à laquelle on ne peut que souhaiter le meilleur succès. Toutes les formules de psalmodie et des divers versets de l'office sont transcrites, avec trois et quatre harmonisations différentes, toutes bien écrites et bien en rapport avec le caractère tonal de chaque formule.

Abbé C. Boyer : **Motets et faux-bourdons** à une et plusieurs voix égales et mixtes in-16° de 130 pages, net, 2 fr. 50 ; franco, 2 fr. 70. Chez l'auteur, au petit séminaire de Bergerac (en dépôt au Bureau d'Édition et chez L.-J. Biton).

Nous n'avons pu qu'annoncer brièvement cette publication, à laquelle le nom de

quereau), l'identité rythmique absolue de la *virga*, du *punctum* et de la *virga jacens*, dans les passages syllabiques (p. 382-394) Et ce n'est peut-être pas le moins obscur de la thèse : pourquoi ce qui est identique, indifférent au notateur ici, prend-il, là, un sens différent et même opposé ? Serait-ce le premier jet des *proprietates* de la notation proportionnelle du XIII$^{e}$ siècle ?

l'auteur donnait une recommandation suffisante. Du même format que son *Recueil de cantiques*, elle est destinée, dans la pensée de M. C. Boyer, à en être la suite. 82 motets, presque tous de cet excellent compositeur, y sont rassemblés : M. l'abbé Boyer me permettra de lui dire que tout n'y est pas parfait ; j'aime peu, en particulier, certaines pièces où une mélodie de choral ou de plain-chant se déroule au soprano, parfois avec un rythme tout autre. Mais l'ensemble est *excellent*, et plusieurs de ces motets (dont certains à cinq voix égales) sont de vrais petits chefs-d'œuvre de musique d'église. C'est là une publication utile, très pratique, et pouvant servir partout dans les plus modestes églises, comme dans les chœurs les plus importants.

A. G.

Abbé L. Jacquemin : **Accompagnements nouveaux** *et très faciles* du chant des offices, avec **Notices explicatives sur les divers chants,** par A. Gastoué. Se publie par fascicules, franco 1 fr. 60, chez l'auteur, M. l'abbé L. Jacquemin, professeur à l'Institution Saint-Charles, Chauny (Aisne).

Divers lecteurs de la *Tribune* ont désiré quelques détails sur cette publication nouvelle, déjà annoncée dans ces pages. Les voici :

Ces *Accompagnements nouveaux* ont été écrits par M. Jacquemin à l'usage des organistes de petites églises, auxquels ni la science ni les doigts ne permettent de se livrer à un travail trop important. Ces harmonisations sont écrites à trois parties : ils sont effectivement *très faciles*, ce qui n'exclut ni le goût ni la sûreté tonale et rythmique avec laquelle ils sont composés. Chaque fascicule, de 24 pages de musique, comprend, en outre, 4 pages de *Notices explicatives*, dues à M. Gastoué, qui successivement traite des principes du chant liturgique en général et des particularités d'exécution, d'histoire, etc., des pièces contenues dans le fascicule.

Trois fascicules, — qui sont vendus séparément, — ont déjà paru :

I. — Temps de l'Avent : messes des 4 dimanches et la vigile de Noël. Notices : excellence et dignité du chant ; notices sur nos transcriptions ; chants liturgiques du temps de l'Avent. Historique et description.

II. — Temps de Noël-Épiphanie, I : les 3 messes de Noël, celles de saint Étienne et de saint Jean. Notices : du rythme dans le chant liturgique, le phrasé. Historique et description des chants.

Ier fascicule du Propre des Saints : messes de saint André, Immaculée-Conception, saint Thomas, saint Nom de Jésus, sainte Famille. Notices : les chants de la messe : quels en doivent être les exécutants.

Sous presse, le 4e fascicules, qui sera le IIIe du Propre du Temps.

H. N.

G. Erlemann, **Adoratio crucis,** « mystère » pour le Vendredi-Saint pour chœurs, soli, orchestre et orgue, édition avec réduction de l'orchestre au piano, 5 fr. ; partition d'orchestre, 13 fr. 50, édition Bantus-Verlag, Trèves.

M. Erlemann, directeur de l'école de musique d'église de Trèves, a composé, sur les paroles empruntées à l'adoration de la Croix, au vendredi saint, une cantate, bien écrite, d'un effet malheureusement trop facile, en trois parties assez courtes. En bien des églises, où l'on a l'habitude de donner un « concert spirituel » l'après-midi du vendredi saint, cette composition de M. Erlemann sera particulièrement goûtée. Disons cependant que le sens général et la conclusion de l'œuvre ne chantent pas la Passion, mais plutôt le Triomphe de la Croix. Ajoutons que Sa Sainteté Pie X a accepté la dédicace de l'œuvre, très apparentée, dans son style, aux compositions de Mgr Pérosi.

Dorsan van Reysschoot : **Analyse thématique, rythmique et métrique** *des symphonies de Beethoven*; chaque symphonie séparément 7 fr. 50. Breitkopf et Härtel, Leipzig.

Nous avons déjà parlé, en notre numéro de septembre, de cette belle publica-

tion, absolument nécessaire à tout compositeur, à tout musicien qui désire étudier de près les *Symphonies* du maître de Bonn. Le texte musical, en partition d'orchestre in-12, format italien, est accompagné d'indications concises indiquant clairement la structure organique de chaque partie de l'œuvre, ses divisions en grandes périodes et en phrases, ses rappels de thèmes, etc. ; un *commentaire* final, compris dans une plaquette séparée, et d'un format commode, résume l'ensemble et explique la terminologie employée par l'auteur. Ajoutons que la gravure typographique, qui est fort belle et revisée avec le plus grand soin, innove deux intéressantes réformes : la notation de toutes les parties instrumentales en clefs de SOL et de FA, ce qui rend la lecture extrêmement facile à tous ; et la mise en place de ces parties à leur octave respective.

« Pour ces raisons diverses, conclut M. J. Combarieu, dans une élogieuse préface, le travail aujourd'hui offert au public musical par M. Dorsan van Reysschoot a une haute valeur pratique » et nous lui souhaitons tout le succès qu'il mérite pour le consciencieux et louable effort qu'il a coûté à son auteur.

G. B.

## *LES REVUES (articles à signaler) :*

*S. I. M.* — Nos 9-10. A. Machabey : *La musique des Hébreux* (article d'ailleurs intéressant, mais presque uniquement consacré à l'étude des genres poétiques et de leurs divisions : l'auteur paraît ignorer les transcriptions des accents musicaux de Reuchlin et de Kircher).

*Revue grégorienne.* — N° 5. J. Delaporte : *Prononciation romaine et prononciation classique* (article excellent et très documenté). J. Borremans : *La réforme du chant liturgique chez les Prémontrés.*

*Caecilia.* — N° 10. M. Vogelais : Les « Lieder [Geistliche] » imprimés à Strasbourg en 1550 par Thiebolt Berger. (Analyse détaillée et complète de ce rarissime recueil protestant dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque du Consistoire de Colmar.)

*Musica sacro-hispana.* — Nos 10. Encartage : Deux « canciones espirituales » de Fr. Guerrero, d'après l'édition de 1589.

*Musica sacra* (Ratisbonne). — N° 10. P. Funcke : L'histoire du chant d'église catholique en allemand (1re partie de l'étude, très intéressante, consacrée aux siècles du moyen âge).

*Rassegna gregoriana.* — Nos 1-3. (Volume unique portant la date janvier-juin). R. Baralli : *Un fragment inédit de discantus.* — Th. Laroche : *Un groupe de deux notes,* « clivis » ou « podatus », sur la pénultième d'un proparoxyton.

## *POUR NOEL, VIENT DE PARAITRE :*

**Chants populaires anciens** de l'Avent et de Noël : *Splendor Patris* (XIVe s.), *Omnis mundus, Congaudeat* (XIVe s.), « petite feuille » de la *Schola*, 0 fr. 10 c., remises par nombre ; rappelons, à ce sujet, qu'une des petites feuilles de « proses choisies » contient la ravissante séquence populaire du Xe siècle : *Nato canant Domino.*

Abbé BRUN : **Cantate** à une et deux voix ; œuvre ravissante autant que pratique, sur d'anciennes paroles françaises (n° 14 de la *Schola paroissiale*), net 2 fr., chez l'auteur, 39, rue de Grenelle, Paris.

A. G.



VARIÉTÉ HUMORISTIQUE

# Prononciation du latin

Du latin *cuculus* nous est venu *coucou* :
Les *u* de ce mot-là se prononçaient donc *ou* :
*Coucoulous* ! admirez cette onomatopée.
*Genu,* genou ; *pullus*, poullet ; *pupa*, poupée ;
*Lupus*, loup ; *rufus*, roux ; *lutra*, loutre ; *ursus*, ours...
L'*u*, dans ces mots français, veut rester *ou* toujours.
La *columba turtur*, qu'on nomme tourterelle,
A la saison des nids comment roucoule-t-elle ?
*Tour ! tour !*... Il nous faut donc dire en latin : *tourtour*,
Non *tutur*, comme Arthur. Poursuivons. *Turris*, tour ;
*Dulcis*, doux; *mustum*, moût ; *cursus*, cours ; *musca*, mouche ;
*Multum*, moult ; *furnus*, four ; *surdus*, sourd ; *bucca*, bouche...
Par votre propre langue êtes-vous convaincu,
Vous qui ne vouliez pas démordre de votre *u* ?

Dans tout le continent il n'est qu'une contrée
Qui défigure ainsi cette langue sacrée :
En dehors de la France, est-il un pays où
L'*u* dans les mots latins ne se dise pas *ou* ?
Ecoutons nos voisins, écoutons l'Allemagne,
Les Pays-Bas, la Suisse, et l'Autriche et l'Espagne ;
Mais c'est Rome surtout qu'il nous faut écouter ;
C'est l'exemple que tous nous devons imiter.
Partout l'Église est une : est-il rien de plus sage
Qu'elle ait, en priant Dieu, partout un seul langage ?
Un parler uniforme est un puissant soutien
De la fraternité dans le peuple chrétien.

Laissons donc trôner l'*u* dans la langue française.
Quels griefs avez-vous pour que l'*ou* vous déplaise ?
La nature à plaisir nous prodigue ce son.
Le jour maint oiselet le dit dans sa chanson ;
La nuit le rossignol dans les bois le répète.
C'est en *ou* que les flots hurlent dans la tempête.
En *ou* le chat miaule, en *ou* le bœuf mugit ;
En *ou* le chien aboie et le lion rugit.
J'entends encore l'*ou* dans ce bruit monotone
Que fait en fendant l'air l'insecte qui bourdonne.
L'onde du ruisselet qui heurte le caillou
Chante, en le cadençant, son incessant glouglou.

Du frais et doux zéphyr qui murmure à l'oreille,
Du fougueux aquilon, la chanson est pareille.
Le ciel devenu noir est sillonné d'éclairs,
Puis un roulement sourd retentit dans les airs
Quel bruit majestueux que ce *rrroû* formidable !
Connaissez-vous un bruit qui lui soit comparable ?

Occupons-nous de l'*n* et de l'*m*. On leur doit
La résonance propre à laquelle ils ont droit.
Ces deux lettres, chez nous quelle bizarrerie
De les articuler de façon qui varie !
*Et ne nos AIN-ducas INN' tAIN-tationem !*
Après *ducas* c'est *inn'* ; avant, que n'est-ce idem ?
*AIN-tAIN-dè* ! c'est absurde. Et *sAIM-per* ! Quoi ? Saint-Père ?
Ou cinq paires de quoi ? *S, é, m* doivent faire
*Sémm*, tout comme : je sème. Eh bien ! disons donc *sémm* ;
Laissons *saim*, pour *essaim*, et faisons sonner l'*m*.
Prononçons *inn' tenn' dé* ; la loi grammaticale
Rejette du latin la diphtongue nasale.
Observons qu'*am, im, em*..., aussi bien qu'*un, on, in*...
Font partout *amm'*, *imm'*, *émm'*... *ounn'*, *onn'*, *inn'* en latin.

Le *J* latin revient à notre *I* majuscule ;
Comme cette voyelle il veut qu'on l'articule :
On dira donc *Iésous, Ioseph, iam, Ioudaeous,*
*Iacob, ioustit^s iam, iouravit, ioucoundous.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Arrière donc enfin cette vieille routine
Qui chez nous sied si mal à la langue latine !
C'est « *CoUIque sououm* » l'adage de rigueur ;
Aux Français leur accent, mais aux Latins le leur.
Le bon sens le réclame : on doit parler, en somme,
Français comme à Paris, et latin comme à Rome.

A. (8 juin 1912)



*Le Gérant :* Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

Supplément à LA TRIBUNE DE S[t] GERVAIS. -- Décembre 1912.

RÉPERTOIRE MODERNE
DE LA
Schola Cantorum



# Sub tuum Præsidium

à 3 voix mixtes

*(A CAPELLA)*

PAR

P. BERTHIER

Partition . . . . . . . . . . net : 1.25
Parties de Chœur . . . net : 0.20



BUREAU D'ÉDITION DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, Paris (V[e])

*Dépositaires à l'Étranger :*

BREITKOPF et HÆRTEL
BRUXELLES. — LEIPZIG. — LONDRES.

L. DOTÉSIO
BARCELONE. — BILBAO. — MADRID.

FŒTISCH FRÈRES (S. A.)
LAUSANNE. — VEVEY.

à G. HALLER

# SUB TUUM PRÆSIDIUM

A 3 VOIX MIXTES

*(a Capella)*

**Nº 56**

PAUL BERTHIER

**Lent**

SOPRANI: Sub tú - um præ - sí - - di - um con - fú - gi - mus, Sánc - ta Dé - i gé - nitrix.

ALTI: Sub tú - um præ - sí - di - um con - fú - gi - mus, con - fú - gi - mus, Sánc - ta Dé - i gé - ni - trix.

TÉNORS: Sub tú - um præ - sí - - di - um con - fú - gi - mus, con - fu - gi - mus, Sánc - ta Dé - i gé - ni - trix

*pp* *dolce*

*p* **En animant un peu**

Nós - tras de - pre - ca - ti - ó - nes nós - tras de - pre - ca - ti - ó - nes ne de - spí - ci - as ne de - spí -

Nós - tras de - pre - ca - ti - ó - - nes nós - tras de - pre - ca - ti - ó - nes ne de - spí - ci - as in -

Nós - - tras de - pre - ca - - ti - ó - nes ne de - spi - ci - as ne de - spi - ci -

*mf* *f* *dim.*

Partition net: 1f25 - Parties de chœur net: 0f20

Répertoire Moderne de la "SCHOLA CANTORUM" (Série vocale)

retenu animé

-ci-as in neces-si-tá-ti-bus. Sed a pe-rí-cu

ne-ces-si-tá-ti-bus. Sed a pe-rí-

-as in ne-ces-si-tá-ti-bus. Sed a pe-

-lis cúnc-tis lí-be-ra nos sém-

-cu-lis cúnc-tis lí-be-ra nos

-rí-cu-lis cúnc-tis lí-be-ra

rall. lent

-per. Vir-go glo-ri-ó-

sém-per. Vir-go glo-ri-ó-

nos sém-per. Vir-go glo-ri-ó-

très lent

-sa et be-ne-di-cta.

-sa et be-ne-di-cta.

-sa et be-ne-dí-cta.

# VADE-MECUM des achats exclusivement en fabrique ou en gros

## A L'USAGE DU CLERGÉ, DES COMMUNAUTÉS, CERCLES, PATRONAGES ET MISSIONS

---

**Bicyclettes-Motocyclettes-Automobiles.** — Agence directe de Peugeot. **Marcel Ruet**, *42 boulevard du Montparnasse* recommandé au Clergé avant tout achat. — Conditions spéciales pour MM. les ecclésiastiques. RÉPARATIONS — Machines à coudre pour ouvroirs et orphelinats.



---

**Bijouterie, Horlogerie, Orfèvrerie.** — **Loiseau-Aycardi**, membre de l'Union Fraternelle, 3, rue de Sèvres, Paris. — Recommandé pour Cadeaux. Corbeilles de mariages. Réparations Travaux sur commande et dessins.

---

**Drapeaux, Bannières, Oriflammes.** — **Th. DUBUS**, F. Jousset, Succes^r, Brodeur, 80, rue Bonaparte, Paris. — Prix exceptionnels. Franco catalogue T sur demande Insignes pour sociétés.

---

**Grand Hôtel Taranne**, complètement remis à neuf. Eclairage électrique. Maison recommandée aux familles et à MM les ecclésiastiques. **Ch. LETICHE**, membre de l'Union Fraternelle du T. C. F., *153, boulevard Saint-Germain, Paris* (Place Saint-Germain-des-Prés). Proximité des gares Orsay, Montparnasse, Invalides, P.-L. M., Saint Sulpice, Université catholique.

---



**INSTRUMENTS DE MUSIQUE** et *Cordes harmoniques*. **Joseph Fissore fils**, 51 rue de Chabrol, Paris. — Déjà fournisseur d'établissements religieux. — Avant tout achat demander tarifs, renseignements — Maison de confiance recommandée à la clientèle catholique.

---

**Limes et râpes** (Manufacture de), M. Graffin, Suc^r de A. Lévêque, 32, rue Alexandre-Dumas, Paris. — Scies à métaux, forets américains, qualité supérieure très soignée, maison de confiance, membre de l'Union Fraternelle.

---

**MONVOISIN & C^ie**, Editeurs de musique, 136, rue Amelot, Paris. Musique pour harmonies et fanfares Pas redoublés, danses, fantaisies, ouvertures, etc. Arrangements sur opéras et opérettes *grand succès*. Musique chorale des meilleurs auteurs, pour Sociétés chorales et écoles. Envoi franco du catalogue T sur demande.

---

**Reliures Artistiques**, *Reproduction d'ancien, Buvards, Coffrets*, spécialité pour cadeaux, ventes de charité, etc. *Restauration.* **Auguste del Zoppo**, 2, rue du Dragon, Paris (VI^e) S^t Germain-des-Prés. Téléphone : 751-44.

---

**Quincaillerie générale**, M^me Tabourdeau, 26, rue des Ecoles Paris — Métaux, outillage (installation pour ateliers), ménage, articles pour missions, haltères pour gymnases, patronages, etc.

---

**THÉATRE** (Principaux fournisseurs)

**DÉCORATIONS THÉATRALES.** — Avant tout projet d'installation de décors pour cercles, pensions, comédie de salon, etc., demander devis, maquettes, etc., à M. **Emile Bailly** ✠, ✪, spécialiste 60, rue Vandamme. Paris (XIV^e), déjà fournisseur de la clientèle catholique. *Références sur demande.*

---

**Vêtements ecclésiastiques** — *Changement de Domicile.* **Maison de l'Union**, Laurent — OLIVA, 59, rue Bonaparte (précédemment au 76). Recommandé à nos lecteurs pour la qualité de ses fournitures et sa coupe recherchée. Formes françaises et étrangères, spécialité pour évêques et prélats.

---

## PETITE CORRESPONDANCE

### Offres et demandes d'emploi

MM les ecclésiastiques éditant des Bulletins paroissiaux ont intérêt à demander à la maison des disques "**Favorite-Record**" les conditions spéciales pour la concession et le monopole exclusif de la vente dans chaque région. — Administration "**Favorite-Record**", 28, rue de Bondy, Paris.

---

### COMMENT GÉRER ET FAIRE FRUCTIFIER SON CAPITAL

*Manuel de Finance pratique (3^e édition). Honoré d'une souscription des grands Etablissements de Crédit. En vente chez les Libraires et chez l'Editeur, A. Méricant, 1, rue du Pont-de-Lodi. Paris. 1 fr. 25 franco.*

Bien des rentiers jugent l'instruction financière difficile à acquérir. Ils ont raison s'ils n'ont lu que des manuels théoriques. Leur opinion change dès qu'ils ont lu ce manuel pratique qui est une merveille de simplicité En deux heures, il vous apprendra tout ce que vous ignorez : comment gérer vous-même votre capital, étudier la qualité d'un placement, découvrir les pièges des banques louches éviter les embûches de la spéculation, etc. Il vous donnera le goût des questions financières et vous apprendra à faire fructifier votre avoir dans les limites possibles, sans tomber dans des illusions absurdes. Ce manuel vaut mille fois son prix ; c'est l'avis de ceux qui le possèdent ; ce sera le vôtre demain. Vous voudrez le relire après l'avoir lu Alors vous serez émerveillé de ce qu'il vous aura dévoilé et de la confiance qu'il vous aura donnée en vous-même.

---

**Albert GUÉNARD**

**Banquier, Membre de l'Union Fraternelle**

**13, rue Rougemont, PARIS (9^e)**

*Téléphone : 233-49* ~~~~~ *Téléphone : 233-49*

**OPÉRATIONS DE BOURSE AU COMPTANT**

*Circulaire trimensuelle adressée gratuitement pendant 3 mois à nos abonnés et lecteurs sur demande.*



